

მ ო ხ ს ე ნ ე ბ ე ბ ი

26–30 სექტემბერი 2016 თბილისი, საქართველო

ტრადიციული მრავალხმიანობის

პერკე

საერთაშორისო

სიმპოზიუმი

THE EIGHT

INTERNATIONAL

SYMPOSIUM

ON TRADITIONAL POLYPHONY

26–30 SEPTEMBER 2016 TBILISI, GEORGIA  
P R O C E E D I N G S

საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტრო

თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია

MINISTRY OF CULTURE AND MONUMENT PROTECTION OF GEORGIA

TBILISI STATE CONSERVATOIRE

უკ (UDC) 784.4 (479.22) (063)  
ტ-753

რედაქტორები *რუსუდან ნურნუშია*  
*იოსებ ჟორდანი*

EDITED BY *RUSUDAN TSURTSUMIA*  
*JOSEPH JORDANIA*

გამოცემაზე გუგამოვლინა: *ნინო რაზმაძე*  
*მაია კაჭკაჩიშვილი*  
*მაკა ხარძიანი*  
*თეონა ლომსაძე*  
*ბაია ჟუჟუნაძე*

THIS PUBLICATION WAS PREPARED BY: *NINO RAZMADZE*  
*MAIA KACHKACHISHVILI*  
*MAKA KHardZIANI*  
*TEONA LOMSADZE*  
*BAIA ZHUZHUNADZE*

© თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის  
ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი, 2018

© International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi Vano Sarajishvili  
State Conservatoire, 2018

ISBN 978-9941-9464-8-6

გარეკანის მხატვარი ნიკა სეპისკვერადზე  
Cover Design by **NIKA SEBISKVERADZE**

კომპიუტერული უზრუნველყოფა მარიამ პოლტახიენტი  
Computer Service by **MARIAM POLTAKHIENTI**

## ს ა რ ჩ ე ვ ი

## CONTENTS

რედაქტორებისაგან.....	9
From the Editors .....	12

### მრავალხმიანობის ზოგადი თეორია და მუსიკალურ-ესთეტიკური ასპექტები

### GENERAL THEORY AND MUSICAL-AESTHETIC ASPECTS OF POLYPHONY

იოსებ ჟორდანია (ავსტრალია/საქართველო) – ტრადიციული მრავალხმიანობის გეოგრაფიული დინამიკის შედარებითი შესწავლისთვის: მრავალხმიანობის პირველადი და მეორადი სტილები.....	17
Joseph Jordania (Australia/Georgia) – Cross-Cultural Study of Geographical Dynamics of Traditional Polyphony: Primery and secondary styles of polyphony .....	24
მარინა ქავთარაძე (საქართველო) – ტრადიციული მუსიკალური კულტურის ადაპტაცია გლობალიზაციის პირობებში.....	31
Marina Kavtaradze (Georgia) – The Adaptation of Traditional Musical Culture under the Conditions of Globalization .....	36
ქეროლან ბითელი (დიდი ბრიტანეთი) – მრავალხმიანობა, მემკვიდრეობა და მდგრადი განვითარება .....	41
Caroline Bithell (Great Britain) – Polyphony, Heritage and Sustainability .....	48
ანა გ. პიოტროვსკა (პოლონეთი) — პოლიფონიის, როგორც მომთაბარე ცნების, გაგება — მოკლე მიმოხილვა.....	55
Anna G. Piotrowska (Poland) – The Notion of Polyphony as a Travelling Concept – Short Overview .....	61
ანდრეა კუზმიჩი (კანადა) – ახალი მსოფლიო „ფოლკლორული კულტურის“ შექმნა ძველი მრავალხმიანი სიმღერების საშუალებით .....	69
Andrea Kuzmich (Canada) – Creating New World "Folk Culture" through Old Polyphonic Songs .....	77
გია ბალაშვილი (საქართველო) – მარადისობის ესთეტიკური კატეგორია ქართლ- კახურ სუფრულ სიმღერებში .....	85

<b>Gia Baghashvili (Georgia) – The Aesthetic Category of Eternity in Kartli-Kakhetian Table Songs .....</b>	<b>91</b>
<b>მარინა კაგანოვა (აშშ) – ჩემი ხმა ჩემია, რადგან მას მე გამოვცემ.....</b>	<b>96</b>
<b>Marina Kaganova (USA) – My Voice is Mine because it Goes from Me.....</b>	<b>102</b>
<b>მრავალხმიანობის ბენეფიციის ადამიანის ევოლუციის შუაზე</b>	
<b>GENESIS OF POLYPHONY IN THE LIGHT OF HUMAN EVOLUTION</b>	
<b>მანუელ ლაფარგა (ესპანეთი) — მუსიკა და ენა ადამიანთა წარმომავლობაში .....</b>	<b>111</b>
<b>Manuel Lafarga (Spain) – Music and Language in Homo Lineage .....</b>	<b>119</b>
<b>პენელოპე სანს გონსალესი (ესპანეთი) — ტონალური აღქმის ფილოგენეზი, ვოკალური ქცევა და ადამიანის ევოლუცია .....</b>	<b>132</b>
<b>Penelope Sanz Gonzalez (Spain) –Tonal Perception Phylogeny, Vocal Behavior in Human Evolution.....</b>	<b>140</b>
<b>ტრადიციული პოლიფონიის რეგიონული სტილები და მუსიკალური ენა</b>	
<b>REGIONAL STYLES AND MUSICAL LANGUAGE OF TRADITIONAL POLYPHONY</b>	
<b>სუზან შედტლერი, ჰერბერტ ზოტი (ავსტრია) – ავსტრიაში მრავალხმიანი სიმღერის განსხვავებების შესახებ. ვენური და ალპური სიმღერა.....</b>	<b>155</b>
<b>Susanne Schedtler, Herbert Zotti (Austria) – About Differences of Multipart Singing in Austria. Viennese and Alpine Song .....</b>	<b>158</b>
<b>ფრანკ შერბაუმი (გერმანია), სიმჰა არომი, ფრანკ კეინი (საფრანგეთი) – ვლ. ახოზაძის სვანური სიმღერების კრებულის ჰარმონიული სტრუქტურის გრაფიკული შედარებითი ანალიზი .....</b>	<b>165</b>
<b>Frank Scherbaum (Germany), Simha Arom, Frank Kane (France) – Graphical Comparative Analysis of the Harmonic Structure of the V. Akhobadze Corpus of Svan Songs.....</b>	<b>170</b>
<b>ფრანკ კეინი (საფრანგეთი), ფრანკ შერბაუმი (გერმანია) – სხეულის ვიბრირების გამოყენება ქართული ტრადიციული სიმღერის სწავლების, ვიზუალიზებისა და ანალიზისთვის.....</b>	<b>185</b>
<b>Frank Kane (France), Frank Scherbaum (Germany) – Using Body Vibrations for Teaching, Visualization and Analysis of Traditional Georgian Singing.....</b>	<b>190</b>
<b>ლაშა მარტაშვილი (საქართველო) – ქართული ხალხური მრავალხმიანობის ნოტებზე უნაკლოდ ჩანერის სისტემა .....</b>	<b>198</b>



<b>Lasha Martashvili (Georgia) – A System for the Flawless Notation of Georgian Polyphonic Folk Music .....</b>	<b>203</b>
<b>ჟანა პარტლასი (ესტონეთი) – სიკვდილის პატარძლები: გასათხოვარი გოგონების კოლექტიური დატირება სეტოს ტრადიციაში.....</b>	<b>214</b>
<b>Žanna Pärtlas (Estonia) – The Brides of Death: the <i>Seto</i> Collective Laments to Maiden.....</b>	<b>220</b>
<b>ნატალია ზუმბაძე (საქართველო) – თუშური სიმღერის მრავალხმიანობის საკითხისათვის.....</b>	<b>228</b>
<b>Natalia Zumbadze (Georgia) – On the Polyphonic Nature of Tushetian Songs.....</b>	<b>234</b>
<b>ალა სოკოლოვა (რუსეთი/ადიგე) – ყვირილი და შეძახილები ჩერქეზული საცეკვაო ფერხულის მულტიტემბრულ პოლიფონიაში.....</b>	<b>246</b>
<b>Alla Sokolova (Russian/Adygea) – Shouts and Exclamations in Multitimbral Polyphony of the Circassian Dance Circle .....</b>	<b>252</b>
<b>თამაზ გაბისონია (საქართველო) – შებანების კანონზომიერებანი ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში.....</b>	<b>260</b>
<b>Tamaz Gabisonia (Georgia) – Regularities of Bass Tuning in Georgian Traditional Music .....</b>	<b>265</b>
<b>ლარისა ხალტაევა (რუსეთი) – ბურდონული მრავალხმიანობა: ფაქტურა და (ან) მითი.....</b>	<b>276</b>
<b>Larisa Khaltava (Russian) – Bourdone Multi-Voice: Texture and (Or) Myth? .....</b>	<b>282</b>
<b>ლუდმილა პ. კაზანცევა (რუსეთი) – ინტონაციის ცნება პოლიფონიურ მუსიკაში.....</b>	<b>294</b>
<b>Liudmila P. Kazantseva (Russian) – A Concept of Intonation in Polyphonic Music.....</b>	<b>300</b>
<b>ელენა იოვანოვიჩი (სერბეთი) – ორხმიანი და უნისონური სიმღერის საერთო ელემენტები აღმოსავლეთ და ცენტრალური სერბეთის რეგიონებში.....</b>	<b>307</b>
<b>Jelena Jovanović (Serbia) – Common Elements in the Two-Part and Unison Singing in the East and Central Regions of Serbia.....</b>	<b>311</b>
<b>გორდანა ბლაგოვეიჩი (სერბეთი) – მრავალხმიანი სიმღერის როლი ინტერეთნიკური დიალოგის შექმნაში: სერბულ-ებრაული გუნდი Baruch Brothers Choir ბელგრადიდან.....</b>	<b>320</b>
<b>Gordana Blagojević (Serbia) – The Role Polyphonic Singing in the Establishment of Interethnic Dialogue: Serbian-Jewish Baruch Brothers Choir from Belgrade.....</b>	<b>326</b>

<b>ბაია ჟუჟუნაძე</b> (საქართველო) – მესხური ხალხური სიმღერა — მრავალხმიანობიდან ერთხმიანობამდე.....	335
<b>Baia Zhuzhunadze</b> (Georgia) – Meskhetian Folk Songs – from Polyphony to Monophony .....	340
<b>გიორგი კრავეიშვილი</b> (საქართველო) – კლარჯული ხალხური მუსიკა და მისი პარალელები მესხურთან (გაერთხმიანების გზა) .....	347
<b>Giorgi Kraveishvili</b> (Georgia) – Klarjetian Folk Music and Its Parallels with Meskhetian (a Process of Monophonization) .....	352
<b>ნანა მჟავანაძე</b> (საქართველო) – ერთი საკადანსო არტიკულაციის შესახებ სვანურ სიმღერაში .....	358
<b>Nana Mzhavanadze</b> (Georgia) – On One Cadence Articulation in Svans' Singing Repertoire .....	365
<b>კაე ჰისაკა</b> (იაპონია) – ქალთა ახალი თუშური სიმღერები, როგორც ქართველ მამაკაცთა მრავალხმიანი კულტურის ალტერნატივა.....	375
<b>Kae Hisaoka</b> (Japan) – New Tushetian Female Songs as an Alternative to Georgian Male Polyphonic Culture.....	379
<b>ნიკოლას როიერ-არტუზო</b> (კანადა) – ჰეტეროფონია: შესრულებიდან განხორცილებამდე .....	382
<b>Nicolas Royer-Artuso</b> (Canada) – Heterophony: from Performance to Actualization.....	387
<b>ენო კოჩო</b> (დიდი ბრიტანეთი/ალბანეთი) – სამუელ ბოდ-ბოვი — დამოუკიდებელი ხმა აზროვნების ადგილობრივ სკოლებსა და გლობალურად გაბატონებულ ტენდენციებს შორის .....	392
<b>Eno Koço</b> (Great Britain/Albania) – Samuel Baud-Bovy, and Independent Voice amid the Local Schools of Thought and Globally Dominant Trends.....	400
<b>მაია გელაშვილი</b> (საქართველო) – გურული ნანინა .....	409
<b>Maia Gelashvili</b> (Georgia) – The Gurian Nanina .....	413
<b>დაივა რაჩიუნაიტე-ვიჩინიენე</b> (ლიტვა) – ხუთბგერიანი წყობა, როგორც ჩრდილოდასავლეთ აუკშტაიტაის ვოკალური მრავალხმიანობის საფუძველი: პრობლემის დასმა .....	419
<b>Daiva Račiūnaitė-Vyčiūnienė</b> (Lithuania) - The Scale of Five Sounds as the Basis of Vocal Polyphony in Northeastern Aukštaitija: Introduction to the Problem.....	425

## მრავალხმიანობა სასულიერო მუსიკაში POLYPHONY IN SACRED MUSIC

ფირცხალავა ნინო (საქართველო) – იოანე პეტრიწის სამუსიკო ტერმინოლოგიის საკითხისთვისა .....	437
Nino Pirtskhalava – For the issue of Ioanne Petritsi's Musical terminology .....	442
თამარ ჩხეიძე (საქართველო) – ხმათა ფუნქციები და მათი როლი ქართული საეკლესიო საგალობლების მრავალხმიანობის ფორმირებაში.....	447
Tamar Chkeidze (Georgia) – Functions and Roles of Voices in the Formation of Ecclesiastic Polyphony in Georgian Church Chant.....	452
აქილეს ქალდეაკისი (საბერძნეთი) – არის თუ არა დაფარული მრავალხმიანობა ბიზანტიურ მონოფონიაში? .....	459
Achilleas Chaldaeakes (Greece) – Is Polyphony Hidden into Byzantine Monophony? .....	464
მეთიუ არნდტი (აშშ) – ჰარმონიისა და ხმათასვლის ზოგიერთი სტატისტიკური თავისებურება შემოქმედის სკოლის ქართულ საგალობლებში.....	470
Matthew Arndt (USA) – Some Statistical Properties of Harmony and Voice Leading in Shemokmedi School Georgian Chant .....	475
მალხაზ ერქვანიძე (საქართველო) – კანონისა და კანონიკური აზროვნების შესახებ ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში.....	484
Malkhaz Erkvanidze (Georgia) – On the Canon and Canonic Thinking in Georgian Traditional Music.....	489
მაგდა სუხიაშვილი (საქართველო) – ტერმინი <i>მორთული</i> ქართულ ჰიმნოგრაფიულ ხელნაწერებში.....	503
Magda Sukhiashvili – The Term <i>Mortuli</i> in old Georgian Hymnographic Manuscripts.....	507
<b>შემსრულებლობა და ტრადიციის გადაცემა PERFORMANCE AND TRANSITION OF THE TRADITION</b>	
სვეტლანა სპაიჩი (სერბეთი) – მრავალხმიანი ტრადიციის ცოცხლად შენახვა .....	515
Svetlana Spajić (Serbia) – Keeping Traditional Polyphony Alive .....	520

## მრავალხმიანობა საკრავშირ მუსიკაში POLYPHONY IN INSTRUMENTAL MUSIC

**რისა გუსაკი** (უკრაინა) – სოლო და საანსამბლო მრავალხმიანი შესრულება  
უკრაინის ტრადიციულ ინსტრუმენტულ მუსიკალურ კულტურაში..... 531

**Rayisa Gusak** (Ukraine) – Solo and Ensemble Polyphonic Performance in the Traditional  
Instrumental Musical Culture of Ukraine ..... 536

**თეონა რუხაძე** (საქართველო) – გუდასტვირის სახეობები საქართველოსა და მის  
საზღვრებს გარეთ მცხოვრებ ქართველთა ტრადიციულ მუსიკაში  
(მრავალხმიანობა და შესრულების სხვა თავისებურებები)..... 542

**Teona Rukhadze** (Georgia) – Gudastviri in the Traditional Music of Georgians Living in  
Georgia and beyond its Borders (Polyphony and Other Peculiarities of Performance)..... 549

## ისტორიული ჩანაწერები HISTORICAL RECORDINGS

**რიკარდო ლა სპინა** (აშშ) – სამოთხე „საყვირის“ გარშემო: ჰავაიური ანსამბლური  
სიმღერის ადრეული ჩანაწერების ჰარმონიზაციის თავისებურებები (1904 –14) ..... 559

**Riccardo La Spina** (USA) – Paradise around the 'Horn': Harmonization Peculiarities in Early  
Recordings of Hawaiian Vernacular Ensemble Singing (1904–14)..... 568

**ოლივერ გერლახი** (გერმანია) – იტალიურ-ალბანური მრავალხმიანი სიმღერის  
უკანასკნელი 60 წლის მონაცემები ..... 581

**Oliver Gerlach** (Germany) – Competences in Italo-Albanian Multipart Song during the Last 60  
Years..... 589

**სუზან ციგლერი** (გერმანია) – 25 წლის შემდეგ: გურიის 1991 წლის ექსპედიციის  
გახსენება ..... 603

**Susanne Ziegler** (Germany) – 25 Years Later: Remembering Field Recordings in Guria 1991 ..... 608

## მრგვალი მაგიდა

ტრადიციული პოლიფონიის ფორმები, სტრუქტურული ტიპები და კარტოგრაფია –  
ნამყვანები: იოსებ ჟორდანია (ავსტრალია/საქართველო),  
დაივა რაჩუნაიტე-ვიჩინიენე (ლიტვა)

## ROUND TABLE

Forms, Structural Types and Cartography of Traditional Polyphony –  
Speakers **Joseph Jordania** (Australia/Georgia), **Daiva Račiūnaitė-Vyčiūnienė** (Lithuania )

## რედაქტორებისგან

ტრადიციული მრავალხმიანობის მე-8 საერთაშორისო სიმპოზიუმი 2016 წლის 26-30 სექტემბერს ჩატარდა თბილისში, საქართველოს პრეზიდენტის გიორგი მარგველაშვილის პატრონაჟით. სიმპოზიუმის ორგანიზატორები იყვნენ თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი და საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი, სიმპოზიუმის სპონსორები: საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტრო და შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდი.

როგორც წინა შემთხვევებში, სიმპოზიუმმა დაიმსახურა საერთაშორისო ეთნომუსიკოლოგიური წრეების ყურადღება და ჩატარდა კონსტრუქციული და „მრავალხმიანი“, დიალოგის ატმოსფეროში. სიმპოზიუმის გახსნის ცერმონია განსაკუთრებულად საზეიმო ვითარებაში შედგა თბილისის ზ. ფალიაშვილის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრში, რომელმაც ჯერ კიდევ 1870-იან წლებში განაცვიფრა ალექსანდრე დიუმა. მრავალწლიანი სარესტავრაციო სამუშაოების შემდეგ ის მთელი თავისი მომხიბვლელით წარსდგა სიმპოზიუმის მონაწილეების წინაშე; არანაკლებ შთამბეჭდავი იყო სანახაობა. თბილისის კონსერვატორიის რექტორის, რეზო კიკნაძის, ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრის პრეზიდენტის, ანზორ ერქომაიშვილისა და თბილისის კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრის ხელმძღვანელის, რუსუდან წურწუმias მოკლე მისასალმებელის შემდეგ, სიმპოზიუმის მონაწილეებს: დავით რაჩიუნაიტი-ვიჩინიენესა (ლიტვა) და სუზან ციგლერს (გერმანია) თბილისის სიმპოზიუმის საერთაშორისო აღიარებასა და, ზოგადად, ეთნომუსიკოლოგიაში შეტანილი წვლილისთვის თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის საპატიო პროფესორის დიპლომები გადასცეს. მანამდე ეს საპატიო ნოდება მიენიჭათ: დიტერ ქრისტენსენს (აშშ/გერმანია), იზალი ზემცოვსკის (რუსეთი/აშშ), სიმჰა არომს (საფრანგეთი), პოლო ვალეჰოს (ესპანეთი) და იოსებ ჟოდანიას (ავსტრალია/საქართველო). მიუხედავად საოპერო თეატრის მასშტაბებისა, იგი ვერ იტევდა საღამოზე მოსულ ტრადიციული მუსიკის მრავალრიცხოვან მოყვარულს, რომელიც მხურვალედ იღებდა თბილისური ფოლკლორული ანსამბლების (ანჩისხატი, ბასიანი, დიდგორი, ძირიანი, მზეთამზე, მთიები, სათანაო, სახიობა, შეენაბადა, გალობის უნივერსიტეტის გუნდი) გამოსვლებს.

**სამეცნიერო სესიები ჩატარდა კონსერვატორიის მეოთხე სართულზე, საკონფერენციო დარბაზში.**

იმისათვის რომ ყველა მომხსენებელს ჰქონოდა საკმარისი დრო, სიმპოზიუმის პირველი ორი სესია გახსნის ოფიციალურ ცერემონიამდე ჩატარდა. ამგვარად, **პირველ სამეცნიერო სესიაზე 26 სექტემბერს**, 10სთ და 30 წთ-ზე თბილისის კონსერვატორიის რექტორმა, პროფ. რეზო კიკნაძემ, სიმპოზიუმი ოფიციალურად გახსნა, ის მიესალმა მონაწილეებს და გამოხატა კმაყოფილება თბილისის სიმპოზიუმების მიმართ მათი მზარდი ინტერესის გამო.

**სიმპოზიუმის პირველი სესია** მიეძღვნა სიმპოზიუმის ზოგად თემას „**მრავალხმიანობის ზოგადი თეორია და მუსიკალურ-ესთეტიკური ასპექტები**“. სხდომას უძღვებოდა პროფ. რუსუდან წურწუმია, აქ წარმოდგენილი იყო ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის სხვადასხვა ზოგადი საკითხი და გამოხატვის მრავალფეროვანი ასპექტი.

**როგორც ზემოთ ავლინხნეთ, სიმპოზიუმის პირველი დღე დასრულდა დიდი კონცერტით ზ. ფალიშვილის სახ. თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში.**

**27 სექტემბერს, სიმპოზიუმის მეორე დღეს, სამშაბათს, სესია „მრავალხმიანობის წარმოშობა ადამიანის ევოლუციის ჭრილში“** მიეძღვნა მრავალხმიანობის წარმოშობის

საკითხებს. სხდომის თავჯდომარემ, იოსებ ჟორდანიძემ, წარადგინა ადამიანის აზროვნების ევოლუციის ადრეული ეტაპებისადმი მიძღვნილი ორი მოხსენება. მოხსენებებს მოჰყვა მრავალი კითხვა, რასაც ეთნომუსიკოლოგიურ ფორუმებზე ნაკლებად აქვს ხოლმე ადგილი.

ტრადიციულად, ყველაზე მეტი მონაწილე ჰყავდა თემას **„ტრადიციული მრავალბმიანობის რეგიონული სტილები და მუსიკალური ენა“**. სხდომას უძღვებოდა ქეროლაინ ბითელი, სულ ცხრა სესიაზე წარმოდგენილი იყო მრავალფეროვანი – ავსტრიული, ქართული, ესტონური, ჩერქეზული, თურქულ-მონღოლური, სერბული და სერბულ-ებრაული – სასიმღერო სტილები. იმავე დღეს წარმოდგენილი იქნა ერთადერთი მოხსენება თემაზე **„ტრადიციული და პროფესიული მუსიკა“**, რომელიც მიეძღვნა ინტონაციას მრავალბმიან მუსიკაში და კიდევ ერთი მოხსენება სხეულსა და ბგერას შორის კავშირზე.

**მეორე დღე კონცერტებითაც მდიდარი იყო.** ჩატარდა ორი კონცერტი. პირველ კონცერტზე კონსერვატორიის მცირე დარბაზში ქართული და მსოფლიო მრავალბმიანობა წარმოადგინეს ანსამბლებმა: მელბურნის ქართული გუნდი (ავსტრალია), ტრიო კანადიდან, „დიდგორი“ (საქართველო). განსაკუთრებით აღსანიშნავია სალამოს კონცერტი რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე – მასში, ძირითადად, წარმოდგენილი იყო ქართული ოჯახური ანსამბლები: თურმანიძეები, ცინცაძეები და მაღაყმაძეები (აჭარიდან), გორდელაძეები და ჩხაიძეები (გურიიდან), ბიძინაშვილები (კახეთიდან), გოგოჭურები (ხევსურეთიდან), კუბლაშვილები (მესხეთიდან), ფილფანები (სვანეთიდან) და ვეშაპიძეები, მელაძეები და ურუშაძეები (თბილისიდან). კონცერტზე ანსამბლმა „კუნკორდუ ლუსურჯეზუ“ შეასრულა სარდინიული (იტალია) ტრადიციული სიმღერები.

**მომდევნო დღე, 28 სექტემბერი,** ისევ ტრადიციული პოლიფონიის რეგიონულ სტილებსა და მუსიკალურ ენას დაეთმო. სხდომას, რომელზეც განიხილავდნენ პოსტერზე წარმოდგენილ მოხსენებებს, **ნატალია ზუმბაძე** უძღვებოდა. თითოეულ მოხსენებასა და გამომსვლელისთვის დასმულ კითხვებს დაეთმო 15 წუთი. პოსტერის პრეზენტაციების თემა იყო ქართული და სამხრეთ იტალიური სასიმღერო სტილები, ჰეტეროფონია და ინდივიდუალური თვითგამოხატვა.

შესვენების შემდეგ სესიაზე განიხილეს კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი თემა: **„მრავალბმიანობა სასულიერო მუსიკაში“**, სხდომის თავჯდომარეობდა **თამაზ გაბისონია**. ამ სხდომაზე წარმოდგენილი იყო მოხსენებები ბერძნული და ქართული სასულიერო მუსიკის შესახებ.

**ეს დღე, ასევე, სავსე იყო მუსიკით, როგორც საკონცერტო სცენაზე, ისე ეთნოგრაფიულ ფილმებში.** კონსერვატორიის მცირე დარბაზში კონცერტი, როგორც ყოველთვის, 13:00 საათზე დაიწყო, მასში მონაწილეობდნენ ანსამბლები „გორანი“ (ავსტრალია), „კუნკორდუ ლუსურჯეზუ“ (სარდინია, იტალია) და გალობის უნივერსიტეტის გუნდი (საქართველო). ეთნოგრაფიული ფილმების ჩვენება სალამოს 19:00 საათზე შედგა, ნაჩვენები იყო ავტორების მიერ წარმოდგენილი ფილმები: რენატო მორელის (იტალია) ორი ფილმი: „წმინდა ხმები — ვნების კვირაში კუნკორდუს სიმღერის შემსრულებელთა ორი თაობა კულიერიში“ (სარდინია, იტალია) (45') და „მრავალჟამიერ — სიმღერით მოგზაურობა სვანეთში (საქართველო)“, ფილფანების ოჯახისა და მელბურნის ქართული გუნდის (ავსტრალია) მონაწილეობით (45'); ჰუგო ზემპისა (საფრანგეთი) და ნონა ლომიდის (ავსტრია/საქართველო) ფილმი „კახური სუფრული სიმღერები“ (80'). ჩვენების შემდეგ რენატო მორელიმ, ჰუგო ზემპმა და ნონა ლომიდემ კითხვებს უპასუხეს.

**ხუთშაბათს, 28 სექტემბერს დაგეგმილი იყო სიმპოზიუმის ტრადიციული კულტურული პროგრამა.** სიმპოზიუმის მონაწილე მეცნიერებმა და ანსამბლებმა მოინახულეს საქართველოს მნიშვნელოვანი რელიგიური ცენტრები — ანანური, ჯვრის მონასტერი, სვეტიცხოველი და შიომღვიმე, დღე დასრულდა არმაზში სადილით.

პარასკევს, 30 სექტემბერს დაბრუნდა სიმპოზიუმის ყველაზე პოპულარული თემა - „ტრადიციული მრავალხმიანობის რეგიონული სტილები და მუსიკალური ენა“. სესიას თავჯდომარეობდა მარინა ქავთარაძე. წარმოდგენილი იყო ალბანური ტრადიციული მუსიკისა და ინეგოლში (თურქეთი) მცხოვრები ქართველების მუსიკისადმი მიძღვნილი ბოლო ორი თემა. იმავე სესიაზე თემას „შემსრულებლობა და ტრადიციის გადაცემა. მრავალხმიანობა საკრავიერ მუსიკაში“ მიეძღვნა ერთადერთი მოხსენება, რომელშიც საუბარი იყო უკრაინულ და ქართულ საკრავიერ მუსიკაზე.

მომდევნო სესიას „ისტორიული ჩანაწერები“, თავჯდომარეობდა აბდულა აკატი. წარმოდგენილ სამ მოხსენებაში საუბარი იყო ჰავაიური, იტალიურ-ალბანური და გურული (ქართული) ხალხური სიმღერების საექსპედიციო მასალებზე.

ლანჩის შემდეგ ჩატარდა მრგვალი მაგიდა, თემაზე ტრადიციული მრავალხმიანობის ფორმები, სტრუქტურული ტიპები და კარტოგრაფია. წამყვანები იყვნენ იოსებ ჟორდანიას (ავსტრალია/საქართველო) და დავით რაჩიუნაიტი-ვიჩინიენე (ლიტვა).

30-ნოტიანმა საფინალო სესიამ დაასრულა ტრადიციული მრავალხმიანობის VIII სიმპოზიუმი და დასახა მომდევნო IX სიმპოზიუმის გეგმები.

**სიმპოზიუმის ბოლო დღე, ასევე, სავსე იყო ტრადიციული მრავალხმიანი სიმღერებით.**

როგორც ყოველთვის, შუადღეზე ჩატარდა კონცერტი ანსამბლების „მარანი“ (საფრანგეთი) და „პატარა კახი“ (საქართველო) მონაწილეობით. საღამოს სიმპოზიუმი დასრულდა გალა კონცერტით რუსთაველის თეატრის მცირე დარბაზში. კონცერტში მონაწილეობდნენ უცხოური („გორანი“, მელბურნის ქართული გუნდი და „უცხო სუნელი“ (ავსტრალია); „მარანი“ (საფრანგეთი), „კუნკორდუ ლუსურჯეზუ“ (სარდინია/იტალია), ტრიო კანადიდან და საქართველოს რეგიონებიდან ჩამოსული ანსამბლები: „ქობულეთი“ და „ჭვანა“ (აჭარა), „ამალღება“ და ტრიო „ხელხვაი“ (გურია), „იამე“, ტრიო „იმერეთი“ და „ნადური“ (იმერეთი), „პატარა კახი“ (კახეთი), „დიდგორი“ (ქვემო ქართლი), „ოდოია“ და „ძველი თაობა“ (სამეგრელო), „ლაგუშედა“ (სვანეთი). საინტერესო იყო ქართული სიმღერის მოყვარული უცხოელი მომღერლებისა და მკვლევრების სპონტანურად შეკრებილი ანსამბლის გამოსვლა ბენ უილერის, ზოე პერეს, მარინა კაგანოვასა და ჯონ გრემის შემადგენლობით.

სიმპოზიუმმა კიდევ ერთხელ დაამტკიცა ეთნომუსიკოლოგების მზარდი ინტერესი პოლიფონიის სხვადასხვა ასპექტის მიმართ. სიმპოზიუმის გეოგრაფიული და თემატური არეალი უფრო და უფრო ფართოვდება და ქართული აუდიტორიის ინტერესი კიდევ ერთხელ ადასტურებს მრავალხმიანი სიმღერის მიმართ უდიდეს პატივისცემას საქართველოში.

წინამდებარე კრებულში მოხსენებები მოცემულია თემატიკის მიხედვით, სიმპოზიუმზე წარმოდგენილი თანმიმდევრობით.

### From the Editors

The Eight International Symposium for Traditional Polyphony was held in Tbilisi on September 26-30, 2016. The symposium was held under the patronage of the President of Georgia, Giorgi Margvelashvili. Organizers of the symposium were the International Research Center for Traditional Polyphony at the Tbilisi Vano Sarajishvili State Conservatoire, the International Centre of Georgian Traditional Music, and the Folklore State Centre of Georgia. Sponsors of the symposium were the Ministry of Culture and Monument Protection of Georgia, and the Rustaveli National Scientific Foundation of Georgia.

As on previous occasions, the symposium attracted significant interest from international ethnomusicological circles and was conducted in an atmosphere of constructive and "polyphonic" dialogue. The opening ceremony of the 8<sup>th</sup> Symposium was particularly festive – it was held at Z. Paliashvili Tbilisi Opera and Ballet Theatre, which fascinated Alexandre Dumas as early as the 1870s. After many years of restoration work it appeared in all its charm to the participants of the symposium; however, the show was no less impressive. Following the short welcoming speeches of Mr. Rezo Kiknadze – Rector of the Tbilisi State Conservatoire, Mr. Anzor Erkomaishvili – President of the International Centre for Georgian Folk Song and Ms. Rusudan Tsursumia – Director of the International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire, diplomas of honorary professor were awarded to Daiva Račiūnaitė-Vyčienė (Lithuania) and Susanne Ziegler (Germany) for their contributions to ethnomusicology in general and to the international recognition of the Tbilisi Symposia. Earlier this honorary title was awarded to: Dieter Christensen (USA/Germany), Izaly Zemtsovsky (Russia/USA), Simha Arom (France), Polo Vallejo (Spain) and Joseph Jordania (Australia/Georgia). The Opera Theater could not hold numerous lovers of traditional music, who fervently applauded to diverse examples of Georgian traditional music performed by folk ensembles (*Anchiskhati*, *Basiani*, *Didgori*, *Dziriani*, *Mzetamze*, *Mtiebi*, *Sathanao*, *Sakhioba*, *Shavnbada*, *Chant University Choir*).

**Scholarly sessions were conducted in the conference hall on the fourth floor of the Conservatoire.**

In order to have time for all the scheduled presenters, the first two sessions of the symposium were held before the official opening ceremony. So on **September 26 at 10.30 a.m. the first session** of the Symposium was officially opened by the rector of Tbilisi State Conservatory, Prof. Revaz Kiknadze, who welcomed participants of the scholarly meeting and expressed his delight over the growing interest towards the Tbilisi symposia.

**The first session** of the symposium was dedicated to the common topic of the symposium **"GENERAL THEORY AND MUSICAL-AESTHETIC ASPECTS OF POLYPHONY"**. The session was chaired by Prof. Rusudan Tsursumia, and it presented various general topics and aspects of study and realization of traditional polyphony.

**As we mentioned above, the first day of the symposium concluded with a big concert at the Zakaria Palishvili State Opera and Ballet Theater.**

**The second day, Tuesday, September 27**, started with a session on evolutionary roots of polyphony entitled **"GENESIS OF POLYPHONY IN THE LIGHT OF HUMAN EVOLUTION"**. The chair of the session, Joseph Jordania, introduced two papers dedicated to the earliest stages in the evolution of human thinking. The papers raised many questions usually avoided in ethnomusicological discussions.



The largest number of participants, traditionally, were united under the topic **"REGIONAL STYLES AND MUSICAL LANGUAGE OF TRADITIONAL POLYPHONY"**. **Caroline Bithell** chaired the session, and a total of nine sessions presented a diversity of Austrian, Georgian, Estonian, Circassian, Turkish-Mongolian, Serbian and Serbian-Jewish singing styles. Also discussed on the same day were a single paper representing the topic **TRADITIONAL AND PROFESSIONAL MUSIC**, dedicated to the Concept of Intonation in Polyphonic Music, and another paper on the connections between the body and sound.

**The second day was rich with performances as well.** There were two concerts. The first one started at 1.00 p.m. and was held in the Recital Hall of the Conservatoire. The concert represented world and Georgian polyphony. Participating ensembles included Melbourne Georgian Choir (Australia), a trio from Canada, and Didgori (Georgia). Particularly noteworthy was the evening concert in the Recital Hall of Rustaveli Theater, which represented mostly Georgian family ensembles (the Turmanidzes, Tsintsadzes, and Malakmadzes [from Achara], Gordzeladzes and Chkaidzes [from Guria], Bidzinashvilis [from Kakheti], Gogochuris [from Khevsureti], Kublashvilis [from Meskheti], Pilpanis [from Svaneti], and Veshapidzes, Meladzes and Urushadzes [from Tbilisi]). The concert also presented the ensemble Cuncordu Lussurzesu, with traditional songs from Sardinia (Italy).

**The next day, September 28,** brought back the theme of regional styles and musical language of traditional polyphony. The chair of the session was **Natalia Zumbadze** and a discussion on poster presentations was organized. Each presentation lasted for 15 minutes and included questions to the presenters. Poster presentations included the themes about Georgian and South Italian singing styles, heterophony, and individual self-expression.

After the lunch break another considerable topic, **POLYPHONY IN SACRED MUSIC**, started, chaired by **Tamaz Gabisonia**. Papers on Greek and Georgian sacred music were presented at the session.

**This day was also filled with music, both from the concert stage, and from ethnographic films.** As usual there was a 1:00 p.m. concert at the Recital Hall of the Conservatoire, presenting the ensembles Gorani (Australia), Cuncordu Lussurzesu (Sardinia, Italy), and the choir of the Chant University (Georgia). The showing of the ethnographic films started at 7:00 p.m. and included three films, all presented by their authors. Renato Morelli (Italy) presented two films – "SACRED VOICES – TWO GENERATIONS OF A CUNCORDU SINGING DURING HOLY WEEK IN CUGLIERI (SARDINIA, ITALY)" (45') and "MRAVALZHAMIER – A SINGING JOURNEY IN SVANETI (GEORGIA), FEATURING THE PILPANI FAMILY (SVANETI) AND THE MELBOURNE GEORGIAN CHOIR (AUSTRALIA)" (45'). Hugo Zemp (France) and Nona Lomidze (Austria/Georgia) presented the film "TABLE SONGS OF KAKHETI" (80'). At the end of the session Renato Morelli, Hugo Zemp and Nona Lomidze answered questions.

**Thursday, September 28th was reserved for the cultural program, which has become a symposium tradition.** Participant scholars and ensembles were taken to important Georgian religious centres – Ananuri, Jvari, Svetitskhoveli, and Shiomgvi, finishing the day with a "supra" (feast) in Armazi.

**On Friday, September 30th, the most popular topic of the symposium, REGIONAL STYLES AND MUSICAL LANGUAGE OF TRADITIONAL POLYPHONY,** returned, with two last papers dedicated to Albanian traditional music and the music of Georgians in İnegöl (Turkey). The session was led by **Marina Kavtaradze**. A single paper represented the topic **PERFORMANCE AND TRANSITION OF TRADITION. POLYPHONY IN INSTRUMENTAL**

**MUSIC** continued with two presentations on Ukrainian and Georgian instrumental music.

In a session chaired by **Abdullah Akat**, **HISTORICAL RECORDINGS**, three papers were presented, discussing expedition materials of Hawaiian, Italian-Albanian and Gurian (Georgian) folk songs.

After the lunch break the **Round Table on the topic FORMS, STRUCTURAL TYPES AND CARTOGRAPHY OF TRADITIONAL POLYPHONY** took place. The main speakers were Joseph Jordania (Australia/Georgia), and Daiva Račiūnaitė-Vičinienė (Lithuania).

At 17:30 a 30-minute final session was held to close the 8th International Symposium on Traditional Polyphony, and plans for the upcoming 9th symposium were discussed.

**The last day of the symposium was also filled with songs of traditional polyphony.** At lunch time, as usual, a concert was organised with ensembles Marani (France) and Patara Kakhi (Georgia). In the evening the whole symposium was concluded by the gala-concert at the Recital Hall of Rustaveli Theater. Both Georgian regional and foreign ensembles participated. Georgian regional ensembles included Kobuleti and Chvana (Achara), Amaghleba and Trio Khelkhvavi (Guria), Iame, Trio Imereti, and Naduri (Imereti), Patara Kakhi (Kakheti), Didgori (Kvemo Kartli), Odoia and Dzveli Taoba (Samegrelo), and Lagusheda (Svaneti). Foreign ensembles were represented by Gorani, Melbourne Georgian Choir, and Utskho Suneli (Australia), Marani (France), Cuncordu Lussurzesu (Sardinia, Italy), and the trio from Canada. Also interesting was the performance of an impromptu ensemble of amateur foreign singers and scholars with Ben Wheeler, Zoe Peret, Marina Kaganova and John Graham as members.

The symposium once again confirmed the growing interest of ethnomusicologists towards various aspects of choral polyphony. The geographical and thematic scope of the symposium is gradually expanding, and the great interest of the Georgian public was another confirmation of the high regard that multipart singing commands in Georgia.

In this collection the papers are presented according to the topics of the symposium, in the order as they were presented.

**მრავალხმიანობის ზოგადი თეორია და  
მუსიკალურ-ესთეტიკური ასპექტები**

**GENERAL THEORY AND MUSICAL-AESTHETIC  
ASPECTS OF POLYPHONY**



### ტრადიციული მრავალხმიანობის გაუმჯობესებული დინამიკის შედარებითი შესწავლისათვის: მრავალხმიანობის პირველადი და მეორადი სტილები

ეთნომუსიკოლოგია ამჟამად განიცდის პარადიგმატულ ცვლილებას. მეოცე საუკუნის ბოლომდე ფართოდ იყო გავრცელებული აზრი, რომ მრავალხმიანობა წარმოადგენდა შედარებით გვიანდელ კულტურულ აღმოჩენას (იხ., მაგალითად, Schneider, 1969; Nettl, 1961). ამ კონცეფციის მიხედვით, ყველა ადამიანური კულტურა თავდაპირველად იყო ერთხმიანი და, ასევე, ყველა მუსიკალური კულტურა, ადრე თუ გვიან, უნდა გახდეს მრავალხმიანი.

ახალი პარადიგმის თანახმად, მრავალხმიანობა არის არა კულტურული აღმოჩენა, არამედ ევოლუციის, კერძოდ ბუნებრივი შერჩევის ძალების მოქმედების შედეგი (Jordania, 2006, 2011, 2015), ხოლო მრავალხმიანი სიმღერა და რიტმი განვითარდა ადამიანის ღრმა ევოლუციურ წარსულში, როგორც მტაცებლებისაგან თავდაცვის სტრატეგიული საშუალება. ჯგუფური მრავალხმიანი სიმღერა, რიტმულ ტაშის ცემასთან, მინაზე ფეხის დარტყმასა და სხეულის რიტმულ მოძრაობასთან ერთად, ერთი მხრივ, აფრთხობდა მტაცებლებს, მეორე მხრივ კი, ჰიპნოტურ ზეგავლენას ახდენდა ადამიანთა ჯგუფის წევრებზე, შეჰყავდა ისინი ტვინის შეცვლილ მდგომარეობაში, რომელსაც მე ვუწოდებ „საბრძოლო ტრანსი“, (Jordania, 2011, 2016). ამ მდგომარეობაში ჯგუფის წევრები კარგავდნენ ინდივიდუალობასა და რაციონალური აზროვნების უნარს და თავს გრძნობდნენ დიდი ერთობის პატარა ნაწილად, ტვინში კი ხდებოდა არსებული ევოლუციური პრიორიტეტების რადიკალური ცვლილება. ჯგუფის წევრები იფიქრებდნენ პირად ინტერესებს და თვითგადარჩენის ინსტინქტსაც კი და ზრუნავდნენ მხოლოდ ჯგუფის საერთო მიზნებზე. მილიონობით წლის განმავლობაში ჯგუფისადმი ეს უაღრესი თავდადება ჩვენს წინაპრებს გადარჩენაში შეელოდა ყველაზე უფრო კრიტიკულ მომენტებში. დღესაც კი, პროფესიონალი ჯარისკაცები საბრძოლო დავალებაზე წასვლის წინ ხშირად მიმართავენ ჯგუფურ სიმღერასა და ცეკვას.

მას შემდეგ, რაც თანდათანობით გაუმჯობესდა ადამიანთა მტაცებლებისაგან თავდაცვის მექანიზმები და, განსაკუთრებით, მას შემდეგ, რაც გაჩნდა დანაწევრებული მეტყველება, მრავალხმიანობა სიმღერამ დაკარგა ის პირველადი უდიდესი მნიშვნელობა, რაც მას ევოლუციურ წარსულში ჰქონდა, თანდათანობით დაიწყო დაკნინება და გაქრობა. ეს იყო ძალიან გრძელი პროცესი, რომელსაც მიჰქონდა ათობით ათასი წელი. ეს პროცესი დღესაც გრძელდება. სწორედ ამიტომ, რომ მრავალხმიანი ტრადიციები თანდათან იკარგება მთელს მსოფლიოში. მრავალხმიანობის დაკარგვის ფაქტები მე რამდენიმე წიგნში მიმოვიხილე (Jordania, 2006, 2011, 2015, 2016), ამიტომ ამაზე აღარ შევჩერდები.

ამის მაგივრად, დღევანდელ მოხსენებაში მინდა ვისაუბრო მრავალხმიანობის შედარებითი შესწავლისათვის მნიშვნელოვან რამდენიმე მეთოდოლოგიურ საკითხზე. ამ საკითხებს მე განვიხილავ სპეციალურ ქვე-თავებში.

### შესაძლებელია თუ არა მრავალბმიანობის გავრცელება კულტურული კონტაქტების საშუალებით?

ესაა ცენტრალური საკითხი, რომელიც მრავალბმიანობის შედარებით შესწავლაზე მომუშავე ყველა ეთნომუსიკოლოგმა უნდა გაითვალისწინოს. ძველი პარადიგმის მიხედვით, მრავალბმიანობა იყო კულტურული აღმოჩენა და იგი საკმაოდ ადვილად გადადიოდა ერთი კულტურიდან მეორეში (Schneider, 1934, 1935, 1969; Nettl, 1961). მარიუს შნაიდერის მიერ შექმნილი მრავალბმიანობის ისტორიული გზის რეკონსტრუქცია მთლიანად არის დაფუძნებული ე.წ. „კულტურული წრეების“ ურთიერთქმედებაზე. შნაიდერის აზრით, მრავალბმიანობა აღმოჩენილი იქნა სამხრეთ-აღმოსავლეთ აზიაში და ამის მერე ეს ფენომენი გავრცელდა, უმეტესად, დასავლეთის მიმართულებით, სწორედ კულტურული კონტაქტების საშუალებით. მრავალბმიანობა თანდათან შევიდა ინდოეთში, სპარსეთში, კავკასიაში და საბოლოოდ მიაღწია ევროპას (Schneider, 1969). შნაიდერის მოდელში მრავალბმიანობა ვრცელდებოდა სწორედ კულტურული გავლენების გზით.

შნაიდერის თეორია საკმაოდ დამაჯერებლად ჟღერს, მაგრამ არსებული ისტორიული რეალობა არ ადასტურებს ამ შეხედულებას. შეგახსენებთ მხოლოდ ორიოდე მაგალითს, რომლებიც, იმედია, ჩემი კოლეგების ნაწილისათვის მაინც, ისედაც ცნობილია.

პირველი მაგალითი შეეხება სომხებსა და ქართველებს. ეს ორი ხალხი ცხოვრებდა ერთმანეთის მეზობლად, სულ ცოტა, სამი ათასი წლის განმავლობაში. როგორც მსოფლიოს ორ პირველ ქრისტიანულ ქვეყანას, მათ ხშირად უწევდათ ერთმანეთის მხარდაჭერა საერთო მტრისგან თავის დასაცავად. სომხებსა და ქართველებს აკავშირებს ხანგრძლივი რელიგიური და კულტურული კავშირები, მათი სამეფო დინასტიებიც კი ერმანეთთან იყო დაკავშირებული. ამის მიუხედავად, მათი მუსიკალური ტრადიციები გვიჩვენებენ ძირეულ გასხვავებას ერთბმიანობისა და მრავალბმიანობის პარამეტრებში. კერძოდ, ქართული ტრადიციული მუსიკა ძირეულად ეყრდნობა მრავალბმიან მუსიკალურ აზროვნებას, მაშინ როცა სომხური ტრადიციული მუსიკა, ასევე, ძირეულად ეყრდნობა ერთბმიან, მონოდიურ მუსიკალურ აზროვნებას (Kushnarev, 1958). როგორც ვხედავთ, მიუხედავად სამი ათასი წლის მეზობლობისა და უამრავი კულტურული კონტაქტისა და გავლენისა, სომხებმა და ქართველებმა მაინც შეინარჩუნეს საკუთარი მუსიკალური აზროვნების ცენტრალური ელემენტები. არადა, მრავალბმიანობის წარმოშობის კულტურული მოდელი რომ შესაბამებოდეს ისტორიულ სინამდვილეს, მოსალოდნელი იქნებოდა, რომ მრავალბმიანობა თანდათან გავრცელდებოდა ქართული სოფლებიდან სომხურ სოფლებში.

მეორე მაგალითია ყოფილი საბჭოთა კავშირის კულტურული პოლიტიკა. საბჭოთა კავშირმა მოაწყო 70-წლიანი გიგანტური ექსპერიმენტი ერთბმიან ხალხებში მრავალბმიანობის შესატანად. მისი მიზანი იყო, რომ შექმნილიყო ერთიანი საბჭოთა მუსიკალური კულტურა და ეს უნდა მომხდარიყო არა მხოლოდ თანამედროვე მუსიკალური ფორმების (ოპერის, ბალეტის, სიმფონიის) შექმნის გზით ყველა კულტურაში, არამედ მონოდიური ხალხების ტრადიციულ მუსიკაში, ასევე, უნდა დანერგილიყო საგუნდო მრავალბმიანი სიმღერის ტრადიციები.

უამრავი ფული და პროფესიონალი სპეციალისტის დახმარება იქნა გამოყენებული, რომ შეექმნათ ცენტრალური აზიისა და ციმბირის ხალხების ტრადიციული მელოდიებისა და ადგილობრივი „კომპოზიტორ-მელოდისტების“, ერთბმიანი კომპოზიციების მრავალბმიანი არანჟირებები. ამის მერე ამ მრავალბმიან არანჟირებებს ასწავლიდნენ ახლად შექმნილ ადგილობრივ გუნდებს. მიუხედავად ესოდენ მასირებული ძალისხმევისა, არაფერი გამოვიდა. ბალეტები და ოპერები კი დაიწერა, მაგრამ არც ერთ ტრადიციულად ერთბმიან ხალხს ცენტრალური აზიიდან და ციმბირიდან არ დაუწყია თავისი მელოდიების მრავალ ხმაში შესრულება. უფრო მეტიც, როგორც კი „პერესტროიკა“ დაიწყო

და იდეოლოგიური მარწუხები მოდუნდა, პირველი, რაც მოხდა ამ ხალხების მუსიკალურ ცხოვრებაში, იყო ის, რომ ნაძალადევად შექმნილი გუნდები დაიშალა (სხვათა შორის, კოლევებს შეეახსენებ, რომ ეს გიგანტური ექსპერიმენტი არასოდეს გამხდარა მეცნიერული კვლევის საგანი, რაც უაღრესად დასანანია.)

ეს ორი მაგალითი გვიჩვენებს, რომ მრავალხმიანობა არ ვრცელდება ერთხმიან ხალხებში, მიუხედავად ხანგრძლივი კულტურული კონტაქტებისა, იდეოლოგიური ზეწოლისა და ფინანსური დაინტერესებისა.

სამართლიანობა მოითხოვს, ვთქვათ ისიც, რომ ჩვენ გვაქვს იმის მაგალითებიც, როდესაც მოხდა ახალი მრავალხმიანი სტილის ათვისება ძალიან განსხვავებული კულტურის მიერ. მაგალითად, ქრისტიანმა მისიონერებმა თავის დამსახურებად ჩათვალეს ის წარმატება, რასაც მათ მიაღწიეს ევროპულ ჰარმონიებზე აგებული ქრისტიანული ჰიმნების გავრცელებაში პოლინეზიასა და აფრიკაში. ასე რომ, ჩვენ გვჭირდება მოვძებნოთ პასუხი შემდეგ შეკითხვაზე: რატომ მოხდა მრავალხმიანი ტრადიციის ათვისება ზოგიერთ შემთხვევაში (მაგალითად, პოლინეზიასა და აფრიკაში), მაგრამ ფაქტობრივად, შეუძლებელი აღმოჩნდა სხვა შემთხვევებში (როგორც ეს იყო, სომხეთის, ცენტრალური აზიისა და ციმბირის ხალხებში).

ამ პრობლემაში გარკვევისათვის უნდა მივაქციოთ ყურადღება ერთ მნიშვნელოვან გარემოებას: პოლინეზიური და აფრიკული ტომებისათვის ევროპული მრავალხმიანი ჰიმნების ათვისება იმიტომ გახდა ადვილი, რომ მათ უკვე ჰქონდათ ვოკალური მრავალხმიანობა ევროპელი მისიონერების გამოჩენამდე. რა თქნა უნდა, მათ მრავალხმიანობას ჰქონდა განსხვავებული ელემენტები, მაგრამ მაინც, მათთვის ახალი ევროპული სტილის მუსიკა არ იყო მიუღებელი ზიარი მრავალხმიანი აზროვნების გამო. სწორედ მუსიკალურ აზროვნებაში არსებულმა ამ სიახლოვემ გახდა შესაძლებელი ნაყოფიერი კონტაქტი პოლინეზიურ, აფრიკულ და ევროპულ მრავალხმიან ტრადიციებს შორის.

მეორე მხრივ კი, სომხური, ცენტრალური აზიისა და ციმბირის ხალხების შემთხვევაში, მათ არ მიიღეს მრავალხმიანობა იმის გამო, რომ მათი საკუთარი ტრადიციული მუსიკა ეყრდნობოდა მონოფონიურ ტრადიციებს, ანუ მუსიკალური აზროვნების სრულიად განსხვავებულ ტიპს.

გავუყუთოთ ამ პატარ მონაკვეთს დასკვნა: **კულტურები, რომლებშიც არსებობს მრავალხმიანობა, გახსნილები არიან სხვა მრავალხმიანი კულტურების მხრიდან შემოსული გავლენების მიმართ. მეორე მხრივ, როცა ხდება მრავალხმიანი და ერთხმიანი ხალხების კულტურული კონტაქტი, მონანილები ინარჩუნებენ მათი მუსიკალური კულტურის ცენტრალურ ელემენტს – მრავალხმიან (ან ერთხმიან) მუსიკალურ აზროვნებას.**

**რა ხდება, როდესაც მრავალხმიანობის მატარებელი ხალხები მიგრირებენ მსოფლიოს სხვა რეგიონებში?**

უამრავი მიზეზი არსებობს იმისათვის, რომ ხალხის დიდმა ჯგუფმა დატოვოს სამშობლო და წავიდეს შორეულ მიგრაციაში. სხვადასხვა მიზეზი გულისხმობს მიგრაციის რადიკალურად განსხვავებულ პროცესებსაც. ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა, თუ როგორ რეაგირებენ მრავალხმიანობის მატარებელი ხალხების მუსიკალური ტრადიციები ასეთი დიდი ცვლილების შემთხვევებში.

ისევ, მოვუხმოთ ორიოდ კერძო შემთხვევას.

ამერიკაში ძალით ჩაყვანილი აფრიკელი შავკანიანების შემთხვევა ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა. ორ საუკუნეზე მეტი ხნის განმავლობაში მილიონობით აფრიკელი (უმეტესად დასავლეთ აფრიკიდან) საკუთარი სურვილის წინააღმდეგ, შეპირკილი ჩაიყვანეს სამხრეთ და ჩრდილოეთ ამერიკის პლანტაციებში სამუშაოდ. მათ, უეჭველია, განიცადეს უდიდესი კულტურული შოკი.

ძალიან საინტერესოა, დავაკვირდეთ, თუ რა მოუვიდა აფრიკული კულტურის სხვადასხვა ელემენტს ახალ გარემოში. მათი ენა და მუსიკა ჩვენი ყურადღების ცენტრშია. როგორც მოსალოდნელი იყო, მათი მშობლიური დასავლეთ აფრიკული ენები მალე დაიკარგა მას მერე, რაც პირველი თაობის მიგრანტები დაიხოცნენ. რაც შეეხება მათ მუსიკას, აქ სულ სხვა სურათია. აფრიკულმა მუსიკალურმა ტრადიციებმა ყველაფერს გაუძლო და, ფაქტობრივად, არასოდეს გამქრალა. ეს უნდა ითქვას მათი საგუნდო სიმღერისადმი ერთგულებაზე და, ასევე, მათ მიდრეკილებაზე მკვეთრი რიტმებისა და ცეკვის მიმართ. ეს ელემენტები დღესაც ძალიან ძლიერია სამხრეთ და ჩრდილოეთ ამერიკის შავკანიან მოსახლეობაში. ამკარაა, რომ თაობების ცვლამ ვერ მოახდინა გავლენა აფრიკელების მუსიკალურ მემკვიდრეობაზე, მათ მრავალხმიან აზროვნებაზე და სიმღერასა და ცეკვას შორის ტრადიციულად არსებულ მჭიდრო კავშირზე.

მრავალხმიანობის მატარებელი ხალხების მიგრაციების სხვა მაგალითების სანახავად შეგვიძლია დავაკვირდეთ ისეთ შემთხვევებს, როცა მრავალხმიანი კულტურების წარმომადგენლების დიდი ჯგუფები ეკონომიკური, დემოგრაფიული, გარემო თუ კიდევ სხვა მიზეზების გამო იცვლიდნენ საცხოვრებელ ტერიტორიას. ასეთი შემთხვევები არც ისე ცოტაა, განსაკუთრებით, ბოლო ორი საუკუნის განმავლობაში. მაკედონიელების ემიგრაცია ბალკანეთის სხვა რეგიონებში და ბალკანეთის გარეთ, ბალყარელების მიგრაცია და შემდეგ გამოყოფა ყარაჩაელების სახით, სვანების მიგრაცია ჩრდილოეთ საქართველოდან სამხრეთ საქართველოში, და კიდევ სხვა მრავალი შემთხვევა სწორედ ასეთ მაგალითებს წარმოადგენენ. მიუხედავად ყველა დასახელებულ შემთხვევაში არსებული განსხვავებებისა, ყველა ეს მაგალითი ერთ რამეში მსგავსია: **ვოკალური მრავალხმიანობის მატარებელი ხალხების კომპაქტური ჯგუფები, როგორც წესი, მიგრაციის შემთხვევაში ინარჩუნებენ მრავალხმიანობის ტრადიციას.**

**მიგვანიშნებს თუ არ მრავალხმიანობის მსგავსი ფორმების არსებობა შორეულ ქვეყნებში ისტორიული მიგრაციების არსებობაზე?**

ახლაზან განხილული საკითხისა და მიღებული დასკვნის შუქზე, თითქოს, ლოგიკური იქნებოდა გვეფიქრა, რომ მრავალხმიანობის მსგავსი ფორმების არსებობა მსოფლიოს შორეულ ქვეყნებში უნდა მიგვანიშნებდეს ერთი რეგიონიდან მეორე რეგიონში მრავალხმიანობის მატარებელი ხალხების მიგრაციების არსებობაზე.

არ ვიჩქაროთ! როცა ლაპარაკია მრავალხმიანი ტრადიციების მატარებლების მიგრაციების შესახებ, ჩვენ ყოველთვის უნდა გვახსოვდეს მრავალხმიანობის ორი უმნიშვნელოვანესი მახასიათებელი. პირველია ვოკალური მრავალხმიანობის უდიდესი **ქრონო-ლოგიური ძირები** და მეორეა მრავალხმიანი ტრადიციების **უდიდესი სტბილურობა**. არასოდეს უნდა დავავიწყდეს, რომ მრავალხმიან ტრადიციათა უდიდესი ნაწილი დღემდე გაფანტულია მსოფლიოს ყველაზე უფრო ძნელად მისაღწევ რეგიონებში: მიუსვლელ მთებში, კუნძულებსა და გაუვალ ტყეებში. თავისთავად, ეს ფაქტი უკვე მიგვითითებს უძველესი საერთო ტრადიციების **შემონახვაზე** და არა მრავალხმიანობის მატარებელი ხალხების **მიგრაციებზე**.

მრავალხმიანი სიმღერის დასახელებული მახასიათებლები გვთავაზობს, რომ გარდა მრავალხმიანობის მატარებელი ხალხების მიგრაციებისა, არის, მინიმუმ, კიდევ ორი ალტერნატიული ახსნა ასეთი პარალელების არსებობისათვის:

- (1) არსებული პარალელები მიუთითებენ უძველესი ერთობის შემორჩენაზე და
- (2) არსებული პარალელების მიზეზი არის სხვადასხვა რეგიონში მსგავსი მუსიკალური ტრადიციების შერწყმა.

ამ ორ ალტერნატიულ შესაძლებლობას შემოაქვს კიდევ ერთი ახალი მეთოდოლოგიური პარამეტრი. კერძოდ, მინდა დავაყენო მრავალხმიანობის (და საერთოდ მუსიკალური



კულტურის) **პირველადი** და **მეორადი** სტილების არსებობის საკითხი.

მოკლედ განვიხილოთ ეს საკითხი.

უპირველეს ყოვლისა, მრავალხმიანობის მსგავსი ფორმების არსებობა მსოფლიოს სხვადასხვა რეგიონში, შეიძლება, მიგვანიშნებდეს უძველეს კულტურულ ერთობაზე და არა გვიანდელ მიგრაციებზე. აქ შეიძლება ლაპარაკი იყოს ისეთი რანგის სიძველეზე, როგორიცაა არქაულ ადამიანთა პირველი პოპულაციების გამოსვლა აფრიკიდან, დაახლოებით, ორი მილიონი წლის წინ. ბურდონულ-დისონანსური მრავალხმიანობის ტრადიციების არსებობა მსოფლიოს უამრავ იზოლირებულ რეგიონში სწორედ ამაზე უნდა მიგვითითებდეს. მრავალხმიანობის ეს სტილი ეყრდნობა დისონანსურ ინტერვალებს, უმეტესად სეკუნდებს. ეს სტილი თავისი გავრცელებით მიგვანიშნებს უდიდეს ქრონოლოგიურ სიღრმეებზე. მრავალხმიანობის ამ სტილს მე ვუწოდებ კაცობრიობის უძველეს, პირველად მუსიკალურ სტილს (Jordania, 2011, 2015). ჩემი აზრით, ეს სტილი საერთო წინაპარია კაცობრიობის ყველა მომდევნო მუსიკალური სტილისათვის. იაპ კუნსტი აშკარად დაიბნა, როცა იგი წაანყდა მრავალხმიანობის იდენტურ ფორმებს ბალკანეთსა და ინდონეზიაში. სამწუხაროდ, კუნსტისათვის არ იყო ცნობილი, რომ ზუსტად იგივე სტილი გვხვდება მსოფლიოს კიდევ მრავალ იზოლირებულ რეგიონში. სწორედ ამის გამო, კუნსტმა წამოაყენა არარეალისტური ჰიპოთეზა ბალკანეთის მაცხოვრებლების ინდონეზიაში მიგრაციის შესახებ. მე სხვა მოსაზრება მაქვს კუნსტის მიერ შემჩნეული პარალელების ახსნისთვის: დისონანსებში სიმღერის ტრადიციის შემორჩენა ბალკანეთში, ინდონეზიაში (და მსოფლიოს კიდევ მრავალ ქვეყანაში) არის კაცობრიობის უძველესი სასიმღერო სტილის შემორჩენის და არა გვიანდელი მიგრაციების შედეგი. სწორედ ამ დისონანსებზე აგებულ მრავალხმიან სტილს ვუწოდებ მე კაცობრიობის პირველად სასიმღერო სტილს. გარდა დისონანსებისა, ამ სტილისათვის ხშირად დამახასიათებელია ბურდონის არსებობაც.

გარდა დისონანსურ-ბურდონული სტილისა, მე გამოვყოფ კიდევ სამ სასიმღერო სტილს, რომელთაც მე, ასევე, პირველად სტილებად ვთვლი. ესენია: (2) აღმოსავლეთ აზიის ანჰემიტონური ერთხმიანობა, (3) სამხრეთ და დასავლეთ აზიის ჰემიტონურ-მელიზმატური ერთხმიანობა და (4) სუბ-საჰარის აფრიკის პარალელური მრავალხმიანობა.

ჩემი აზრით, ამ ოთხი პირველადი სტილიდან ყველაზე ძველია დისონანსური მრავალხმიანობის სტილი, რომლის საფუძველზე თანდათან ჩამოყალიბდა დანარჩენი სამი პირველადი სტილი.

ახლა ორიოდ სიტყვა **მრავალხმიანობის მეორადი სტილების** შესახებ. გეოგრაფიულად იზოლირებულ რეგიონებში პირველადი მრავალხმიანობის სტილების შემორჩენის გარდა, ჩვენ არ უნდა დაგვაიწყდეს, რომ შორეულ ქვეყნებს შორის არსებული სიახლოვე მრავალხმიან სტილებს შორის შეიძლება ორი ან მეტი პირველადი სტილის შერწყმის შედეგი იყოს.

პირველადი მუსიკალური სტილების შერწყმა ქმნის ახალ, კომბინირებულ მუსიკალურ სტილს, რომელსაც მე ვუწოდებ **მეორად სასიმღერო სტილს**. როდესაც ორ შორეულ ქვეყანაში ერთმანეთს ერწყმის ორი პირველადი სტილი, კომბინირებული ახალი სტილი, ასევე, მოსალოდნელია, რომ მსგავსი იყოს. ამისი კარგი მაგალითია კორსიკული და აღმოსავლეთ საქართველოს სუფრული სიმღერების საოცარი სიახლოვე. ჩემი აზრით, მათი სიახლოვის საფუძველია არა ქართული ტომების მიგრაცია ხმელთაშუა ზღვაში, ანდა კორსიკელების მიგრაცია აღმოსავლეთ საქართველოში, არამედ ადგილობრივი ურთიერთობა ერთმანეთისგან ორი ძალიან განსხვავებული სტილისა. პირველი სტილი (ბურდონულ-დისონანსური მრავალხმიანობა) დამახასიათებელი იყო ავტოქთონური ევროპის უძველესი მოსახლეობისათვის, ხოლო მეორე სტილი (წინა-აზიური ჰემიტონურ-მელიზმატური ერთხმიანობა), როგორც ჩანს, მოიტანეს ადრეულმა ინდოევროპულმა ტომებმა

როგორც მედიტერანიაში, ისე აღმოსავლეთ კავკასიაში. ამ კომპონენტებისაგან შედგენილ მეორად მრავალხმიან სტილს მე ვუწოდებ „**ბურდონულ-მელიზმატურ მრავალხმიანობას**“.

„ბურდონულ-მელიზმატური მრავალხმიანობის სტილი“, აღმოსავლეთ საქართველო-სა და კორსიკის გარდა, დასტურდება კიდევ მრავალ კულტურაში, სადაც უძველესი დისონანსური მრავალხმიანობა შევიდა კონტაქტში ინდო-ევროპელების მიერ მოტანილ მელიზმატურ ერთხმიანობასთან. მსგავსი შერეული სასიმღერო სტილი, რომელშიც გაერთიანებულია ბურდონული მრავალხმიანობა და მელიზმატური მელოდიკა თავისუფალ მეტრში, შეიძლება ინახოს ესპანეთის ალბაცეტეს რეგიონში, ალბანეთში ტოსკებსა და ჩამებს შორის (მაგრამ არა ლაბებს შორის), რუმინეთში მცხოვრებ ფარშერის რეგიონის მაკედონიელებში, ბულგარეთის პირინის რეგიონში, სამხრეთ-აღმოსავლეთ სერბეთის მრავალხმიანობაში, ბელორისიის პოლესიეს ჩრდილოეთ ნაწილში (მაგრამ არა სამხრეთ ნაწილში), ჩრდილოეთ სარდინიის მრავალხმიანობაში (მაგრამ არა ცენტრალურ სარდინიულ მრავალხმიანობაში), აღმოსავლეთ და სამხრეთ პორტუგალიის მრავალხმიანობაში (მაგრამ არა ჩრდილოეთ პორტუგალიის მრავალხმიანობაში).

ზოგი სხვა სასიმღერო სტილიც გვიჩვენებს სხვადასხვა პირველადი სასიმღერო სტილის შერწყმის შედეგებს და, ჩემი აზრით, მათაც მეორადი სასიმღერო სტილები უნდა ეწოდოთ. ასეთია, მაგალითად, ვარიანტული ჰეტეროფონია. **ვარიანტული ჰეტეროფონია** გავრცელებულია აღმოსავლეთ სლავების ტერიტორიაზე და უნდა იყოს დაკავშირებული ორი პირველადი სასიმღერო სტილის შერწყმასთან: პირველია უძველესი ბურდონულ-დისონანსური მრავალხმიანობა და მეორეა აღმოსავლეთ აზიის ანჰემიტონური ერთხმიანობა. კლასიკური ვარიანტული ჰეტეროფონია, ძნელია, ჩაითვალოს მრავალხმიანობად (იხ., მაგ., Zemtsovsky, 2010), თუმცა რუსული „პოდგოლოსური პოლიფონია“, ორ ფუნქციონალურად განსხვავებულ ხმაზეა აგებული და, უდავოდ, მრავალხმიანობას წარმოადგენს. საერთოდ, შერწყმის პროცესისა და მიღებული შედეგების შესასწავლად აუცილებლად გასათვალისწინებელია შერწყმაში მონაწილე თითოეული კომპონენტის კუთრი წონა, მაგრამ ამ მნიშვნელოვან საკითხზე ჩემს მოხსენებაში ვერ შევჩერდები დროის სიმცირის გამო.

ზოგჯერ აღმოსავლეთ სლავების ვეება გაშლილ ტერიტორიაზე შეიმჩნევა კიდევ ერთი, უკვე ნახსენები პირველადი სტილის მონაწილეობაც. ესაა ჰემიტონურ-მელიზმატური ერთხმიანობა თავისუფალ რიტმში. ასეთი შერწყმის მაგალითია რუსული „გრძელი“, ლირიკული სიმღერები.

ფართოდ ცნობილი უნიკალური სასიმღერო სტილი ცენტრალური აზიიდან, ე.წ. **„ობერტონული სიმღერა“**, ასევე, უნდა ჩაითვალოს მეორად სასიმღერო სტილად. ეს მეორადი სასიმღერო სტილი ჩამოყალიბდა ორი პირველადი სასიმღერო სტილის შერწყმის შედეგად: პირველი იყო ცენტრალური და ჩრდილოეთ აზიის უძველესი მოსახლეობის არქაული ბურდონულ-დისონანსური მრავალხმიანობა, მეორე კი – აღმოსავლეთ აზიის ანჰემიტონური ერთხმიანობა. ობერტონული სიმღერის ტრადიცია, როგორც ჩანს, შეიქმნა მე-9 საუკუნეში, როდესაც ცენტრალურ აზიაში დიდი დემოგრაფიული და კულტურული ცვლილებები მიმდინარეობდა (ჟორდანი, 2006).

საინტერესოა, რომ ორ ძალიან განსხვავებულ მეორად სასიმღეროს სტილს, ვარიანტულ ჰეტეროფონიასა და ობერტონულ სიმღერას, ორივეს ერთი და იგივე „მშობლები“, ჰყავთ!

ახლა კი მოკლედ ჩამოვყალიბოთ რამდენიმე დასკვნა:

1. ძველი პარადიგმის მიხედვით, მრავალხმიანობა მსოფლიოში ვრცელდებოდა კულტურული კონტაქტების შედეგად. ჩვენი კვლევის შედეგები არ ადასტურებს ამ შეხედულებას, რადგან მე არ ვიცი არც ერთი დადასტურებული შემთხვევა, რომ მრავალხ-

მიანობა შესულიყო მონოდიური ტრადიციის მქონე კულტურაში, თუნდაც კონტაქტი ათასობით წლების განმავლობაში გრძელდებოდა და განმტკიცებული იყოს კულტურული და რელიგიური რწმენების სიახლოვით;

2. მიუხედავად იმისა, რომ მრავალხმიანობა არ ვრცელდება მონოფონიურ ხალხებში კულტურული კონტაქტების საშუალებით, ორ მრავალხმიან კულტურას შეუძლია შედარებით ადვილად დაამყაროს ურთიერთობა და გაცვალოს სპეციფიკური მუსიკალური ელემენტები;

3. ასევე, შემომაქვს წინადადება, მოხდეს სასიმღერო სტილების ისტორიულ-სტილური დაყოფა. ამისათვის მე შემომაქვს ტერმინები „პირველადი სასიმღერო სტილი“ და „მეორადი სასიმღერო სტილი“. პირველად სტილებს მე მივაკუთვნებ ოთხ სასიმღერო სტილს. ორი მათგანი მრავალხმიანია (ბურდონულ--დისონანსური მრავალხმიანობა და პარალელური), ორი კი ერთხმიანია (ანჰემიტონური მონოფონია და ჰემიტონურ-მელიზმატური მონოფონია). ამ ოთხიდან სტილიდან პირველი, ბურდონულ-დისონანსური სტილი, ჩემი აზრით, არის საერთო წინაპარი ყველა სხვა პირველადი სასიმღერო სტილისა. ამ სტილს აქვს ყველაზე ფართო გეოგრაფიული გავრცელება და გვხვდება მსოფლიოს ყველაზე უფრო იზოლირებულ რეგიონებში.

4. დიდი მიგრაციული პროცესების დროს, პირველადი სასიმღერო სტილების შერწყმის საფუძველზე წარმოიქმნება **მეორადი სასიმღერო სტილები**. მეორად სასიმღერო (მრავალხმიან) სტილებს შორის არის ბურდონულ-მელიზმატური მრავალხმიანობა, ვარიანტული ჰეტეროფონია და ობერტონული სიმღერა.

5. როდესაც მკვლევრები ცდილობენ შეისწავლონ ვოკალური მრავალხმიანობის კერების ურთიერთობა შედარებითი მეთოდის გამოყენებით, მათ აუცილებლად უნდა გაითვალწინონ ესა თუ ის კონკრეტული მრავალხმიანობის ტიპი პირველადია თუ მეორადი. თუკი მათ საქმე აქვთ მრავალხმიანობის პირველად ტიპთან, ყველაზე ბუნებრივი დასკვნა იქნება, რომ საქმე გვაქვს უძველესი კულტურული ერთობის შემორჩენასთან.

6. როდესაც ხდება სხვადასხვა რეგიონში არსებული მეორადი მრავალხმიანობის ტიპების შედარებითი შესწავლა, ჩემი რჩევა იქნება, ასეთი შემთხვევები განხილულ იქნას, როგორც მსგავსი პირველადი ფორმების დამოუკიდებელი შერწყმის შედეგი სხვადასხვა რეგიონში.

7. მე მთლიანად არ გამოვრიცხავ მრავალხმიანობის მატარებელი ხალხების მიგრაციების შესაძლებლობას, მაგრამ აქ სიფრთხილეა საჭირო. მიგრაციების საშუალებით მრავალხმიანობის მსგავსი ფორმების არსებობის ახსნა მსოფლიოს სხვადასხვა რეგიონში უნდა მოხდეს მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როცა არსებობს კიდევ სხვა, დამატებითი, დამოუკიდებელი (არქეოლოგიური, ანთროპოლოგიური, ნერილობითი) ნყარობები.

**JOSEPH JORDANIA**  
(AUSTRALIA/GEORGIA)

**CROSS-CULTURAL STUDY OF GEOGRAPHICAL DYNAMICS OF  
TRADITIONAL POLYPHONY:  
PRIMARY AND SECONDARY STYLES OF POLYPHONY**

Our understanding of the origins of polyphony is currently experiencing a change of paradigm. Until the end of the 20th century there was a long held belief, that polyphony was a late cultural invention (see for example, Schneider, 1969; Nettl, 1961). According to this paradigm, all human cultures were initially monophonic, and at some point in the future all cultures are bound to become polyphonic.

According to the new concept polyphonic singing is a product of natural selection, not a late cultural invention (Jordania, 2006, 2011, 2015, 2016); choral singing and precise rhythm were developed as strategic means of defence from predators after our ancestors became terrestrial. Group polyphonic singing, together with the rigorous rhythmic clapping, stomping and body movements was designed to intimidate predators on one hand, and on the other hand, was putting group members into an altered state of consciousness, which I call the "Battle Trance" (Jordania, 2011). In this state each member of the group was losing individuality and ability to think rationally, and was becoming a small part of a bigger unity and mind's evolutionary priorities were radically altered. Group members were dedicated not to their own interests and survival, but to the interest and survival of group members and to common goals. For millions of the years this feeling of utmost unity and dedication was helping our ancestors in the most critical moments of their lives. Very tellingly, even today, professional army combatants still use collective singing and dancing to prepare themselves for combat missions.

After the gradual increase of human defence and attack capabilities, and particularly after the development of fully articulated speech, choral singing lost its primary importance and started gradually disappearing. This was a very long process, taking tens of thousands of the years. This process still continues all over the world. This is the reason why vocal polyphony is gradually disappearing in traditional cultures. Facts of gradual disappearance of polyphonic traditions had been discussed in several of my books (Jordania, 2006, 2011, 2015) so I will not be mentioning them in this paper.

Instead, in this paper I would like to discuss several methodologically important issues connected to the cross-cultural study of traditional polyphony in the light of the new paradigm. I will address these issues in separate sub-sections.

**Can polyphony spread through the cultural contacts?**

This is the crucial issue that must be taken into account by scholars working on cross-cultural study of traditional polyphony. According to the old paradigm of the origins of vocal polyphony (see Schneider, 1934, 1935, 1969, Nettl, 1961), polyphony was a cultural invention, and it could relatively easily spread from one culture to another. Marius Schneider's reconstruction of the origins and worldwide spread of traditional polyphony was entirely based on the interaction of so called

"cultural circles". Polyphony, in the opinion of Schneider, was initially invented in South-East Asia, and then it spread predominantly in the western direction, gradually reaching India, Iran, Caucasia, and finally Europe (Schneider, 1969). In this model polyphony was believed to be a culturally transferable phenomenon that could easily spread from a culture that had vocal polyphony to another culture, previously a monophonic one.

This theory might seem quite natural, but existing facts do not support it. Let me remind you only two very telling examples that some of my colleagues are aware of.

EXAMPLE 1. Armenians and Georgians had been living next to each other for about three thousand years. As two first Christian countries of the world, they had been allies during most of the time, as they were resisting the onslaught of a Muslim religion. Armenians and Georgians had long-term religious and cultural connections, they even had interconnected royal dynasties, not to mention plenty of other cultural similarities. At the same time, musical traditions of Georgians and Armenians show profound differences in the factor of monophony and polyphony. Georgian traditional music is entirely based on polyphonic musical thinking, while Armenian traditional music is equally entirely based on monophonic musical thinking (Kushnarev, 1958). So despite three thousand years of living in the same regions and plenty of cultural influences, Armenians and Georgians kept the key element of their musical thinking intact from each other. If the cultural model of the origins of polyphony was close to historical reality, it would be natural to have a tradition of vocal polyphony gradually spreading from Georgian to Armenian villages.

EXAMPLE 2. The cultural policy of the former Soviet Union provided us with another very interesting example. Soviet Union organized a unique 70-year long experiment of creating polyphony in monophonic cultures. Aiming at forming a common socialist musical culture for every people of the Soviet Union, Soviet authorities tried to bring not only the contemporary forms of European musical forms (like opera, ballet or symphony), but also choral singing, harmony and polyphony to all the peoples of the Soviet Union. Great amounts of finances and human resources were involved in this quite barbaric experiment. Moscow-trained composers and choir leaders were sent to the monophonic Central Asian republics and Siberian peoples to help them to harmonize their traditional monophonic melodies, and to organize big choirs. Operas and ballets had been written and staged, but despite all the efforts, none of the traditionally monophonic peoples of Central Asia or Siberia started singing their traditional songs polyphonically, and as soon as 'perestroika' started and ideological pressure was relaxed, existing choirs were disbanded. (By the way, I want to remind to my colleagues, that this unique experiment has never been a subject of a scholarly study.)

These two examples demonstrate that polyphony does not spread to monophonic cultures in spite of the long term cultural contacts, ideological pressure and even monetary incentive.

At the same time, there are other kind of examples, when a new polyphonic style was successfully adopted by the representatives of very different cultures. For example, Christian missionaries claimed big success in bringing Christian hymns with European classical harmonies to Polynesia, and to many African cultures. So we need to find an answer to the question: why cultural borrowing of choral polyphonic singing was possible in some examples (like in Polynesia or Africa), but appears to be virtually impossible in other cases (like in Armenia, or the peoples of Central Asia and Siberia)?

The key for understanding of this problem is the fact that both Polynesian and African peoples already had rich local traditions of choral singing by the time of arrival of Christian missionaries. Of course, their traditional polyphonic styles were based on different principles, but still, for them

the newly introduced European polyphony was not so alien. It was a type of musical thinking, polyphonic thinking, that already existed in their culture and made fruitful contact possible.

On the other hand, in the case of Armenian, Central Asian and Siberian peoples, they did not accept new polyphonic style as their traditional music was firmly based on monophonic traditions, a different type of musical thinking.

So here is a conclusion for this small section: **cultures with polyphonic singing traditions are open to the influences from other polyphonic cultures. On the other hand, when carriers of monophonic and polyphonic singing styles have contact with each other, they try to preserve the most important element of their singing culture – monophonic or polyphonic musical thinking.**

### **How do cultures react when the carriers of polyphonic traditions migrate to the other regions of the worlds?**

There are different reasons for big groups of people to migrate from their motherland to other faraway places. These reasons involve radically different processes of displacing big masses of the people. For us it is very interesting to check how their musical traditions react to such drastic changes.

Again, let us have a look at couple of specific examples.

Case of African slaves, brought to North and South America against their will, is of our special interest. During more than two centuries, millions of Africans (mostly West Africans) were brought to Americas. Forcibly displaced from their homeland to a completely different environment, African Americans undergone profound cultural shock.

It is very interesting to check what happened to various elements of their African heritage after migration. Their language and music are of our special interests. As expected, the original West African languages virtually disappeared, as the first generation of the migrants died out. On the other hand, African roots of their musical cultures persisted and have never actually disappeared. This must be said about their choral singing tradition, and also about their predilection towards strong rhythms and dancing. These elements are still strongly present in African-American communities both in North and South America. It is clear that the change of generations has not affected the core elements of African musical cultural heritage, including their polyphonic thinking and strong connection between singing and dance.

For other examples of carriers of polyphony migrating to new territories we can have a look at the cases when a sizeable groups changed their dwelling place for economic, demographic, environmental or other reasons. Such cases are not rare, particularly during the couple of last centuries. Migration of Macedonian populations in various regions of the Balkans and outside of Balkans, migration of Balkarians and later branching out into Karachaevids, migration of Svan groups into South Georgia in 20th century, and many others cases, all represent various cases with many differences in details. Despite these differences these cases are quite similar in regards of the subject of our interest: **carriers of traditional polyphony, when migrating in compact groups, as a rule retain their traditions of polyphonic singing.**

### **Does the Presence of Similar Forms of Traditional Polyphony in Faraway Countries Indicate the Presence of Past Migrations?**

In the light of the previous discussion and subsequent conclusion it might seem logical to propose, that the presence of similar polyphonic styles should strongly indicate the migrations from one of these regions to another region.

However, when discussing the possibility of migrations, we need to take into account two profoundly important characteristics of vocal polyphony. The first characteristic is the deep **prehistoric roots** of vocal polyphony, and the second characteristic is the **extreme stability** of polyphonic traditions. We should not forget, that big part of the polyphonic traditions is still spread in the most isolated regions of the world: in inaccessible mountain ranges, islands, or the big forest massifs, thus pointing towards survival of the ancient common musical culture rather than migration from one region to another.

These characteristics of traditional polyphony suggest that apart from migration of the carriers of the polyphonic traditions, there are at least two alternative explanations:

- (1) survival of ancient unity, and
- (2) mixture of same components in different regions of the world.

These two alternative possibilities bring up another methodological issue of **primary** and **secondary** styles of polyphony. I would like to address this issue in my paper.

(1) The presence of similar polyphonic styles in different regions of the world might be indicating ancient cultural unity that goes back into prehistoric times rather than migration of the carriers of the polyphonic traditions. Such unity might be reaching back the initial exodus of human groups from Africa about two million years ago. The presence of drone-dissonant polyphony (D/D polyphony), often indicates exactly this. This style is based on dissonant intervals, seconds, and shows the pattern of distribution of extremely archaic phenomena. I call this polyphonic style the **primary musical style of humanity**, arguably the ancestral style of all other musical styles. Jaap Kunst was confused, when he found out about the presence of similar polyphonic traditions in Balkans and Indonesia. Unfortunately, Kunst did not know that the same singing style is present in many other isolated regions of the world. Unaware of this fact, Kunst proposed a hypothesis about the migration of groups of people from Balkans to Indonesia. I propose that the presence of this style of dissonant singing in Balkan, Indonesia, and many other isolated regions of the world is a survival of the primary style of human singing. There are also three other musical styles that I propose to mention with the name "primary" musical style. These are: (2) East Asian anhemitonic monophonic musical style, (3) South and West Asian hemitonic-melismatic monophonic musical style, and (4) sub-Saharan African parallel polyphonic style. I propose that out of these four primary musical styles the first one, the Drone-Dissonant style, is the predecessor of three other primary musical styles.

(2) Apart from survival of primary polyphonic styles in isolated regions, we should not forget that similarity of the polyphonic styles in different faraway countries might be the result of the **mixture of the elements of two or more primary musical styles**. Mixture of primary styles creates a new style, combined musical style which I call **secondary musical style**. If in two faraway regions two similar primary styles are mixed, the resulting styles will bear a great similarity as well. Good example for this phenomenon is the amazing closeness of East Georgian table songs and Corsican polyphony. Their closeness should not be attributed to the migration of Georgian tribes to the Mediterranean Sea, or the migration of Corsican tribes to Eastern Georgia, but to the interaction of two

primary singing styles in both regions: (1) the ancient pre-Indo-European musical style, based on drone-dissonant polyphony, and (2) the Middle-Eastern hemitonic-melismatic monophonic singing tradition, based on free rhythm and melismatic melodic lines. The former style was indigenous for old European populations, and the latter style most likely was brought both to Caucasia and to Mediterranean Sea by the migrating early Indo-European tribes. I call this secondary polyphonic style “**drone-melismatic polyphony**”.

The same mixed style of polyphony can also be found in several other regions, where the ancient European drone-dissonant polyphony came in contact with the monophonic traditions of early Indo-Europeans. This kind of mixed style, combining drone polyphony with embellished melody in free rhythm, can be found in Albacete region of Eastern Spain, among Tosks and Chams from Albania (but not Labs), Macedonians from Farsheri region in Romania, polyphony of Pirin region in Bulgaria, South-eastern Serbian polyphonic style, northern part of Belarus Polesie (but not the southern part), north Sardinian polyphony (but not Central Sardinian polyphony), eastern and southern Portugal polyphonic style (but not north Portugal polyphonic style).

Some other musical styles also show signs of the mixture of different primary singing styles and I propose to classify them as "secondary styles of singing" as well. For example, the origins of **variant heterophony** among eastern Slavs must be connected to the mixture of two primary styles of singing: (1) archaic drone-dissonant polyphony, and (2) the East Asian anhemitonic monophony. Classic variant heterophony itself is hard to qualify as polyphony (see for example, Zemtsovsky, 2010), although Russian "podgolosnaia polifonia" has at least two functionally different parts and definitely belongs to polyphonic family. When analysing secondary styles of polyphony, the relative size of each component of the mixture must be taken into account. But I am not going to discuss this important issue in this paper. Sometimes a third primary style, hemitonic-melismatic monophony in free rhythm, also joins in this gigantic mix of musical traditions of Eastern Slavs. Example of this mixed singing style is the tradition of Russian "long" lyrical songs.

Unique and widely known singing style of Central Asian peoples, **overtone singing**, must be also qualified as a secondary style of singing. It is the result of the mixture of two primary vocal styles: archaic drone-dissonant (D/D) polyphony of the old dwellers of Central Asia, and the anhemitonic monophony of East Asian peoples. This style was most likely formed in the 9th century, during the time of major ethnic and cultural changes in the population of Central and North Asia.

Interestingly, two secondary styles of singing, variant heterophony and overtone singing, have the same "parental" primary styles.

Let us formulate a few short conclusions:

1. According to the old paradigm, polyphony has been spreading throughout the World mostly via cultural contacts and cultural borrowings. Our research does not confirm this idea, as we do not have even a single clear example of polyphony spreading into the traditional music of monophonic neighbours, even in the case of long lasting ethnic and cultural contacts and shared religious beliefs;
2. Although polyphony does not spread to monophonic cultures via cultural contacts, two polyphonic cultures can relatively easily share elements of their polyphonic styles;
3. I also propose a historical-stylistic division of singing styles. I use the term "primary singing style" for the four central singing styles of humanity: two of them are polyphonic styles (Drone-Dissonant Polyphony and Parallel Polyphony), and two are the monophonic styles (Anhemitonic Monophony and Hemitonic-melismatic Monophony). Out of these four styles, the



first one, the Drone-Dissonant style, I consider to be the ancestral style to all other primary styles. This style has the widest geographic distribution in the most isolated regions of the world.

4. Mixture of primary musical styles gave rise to secondary polyphonic styles. Among such secondary styles of polyphony are: drone-melismatic polyphony, variant heterophony, and overtone singing.

5. In the case of cross-cultural studies of vocal polyphony researchers need to take into account the types of polyphony they are dealing with. If they are dealing with primary styles of polyphony (particularly the drone-dissonant polyphony), the default explanation for the presence of similar polyphonic styles must be the survival of ancient traditions.

6. In the case of the presence of secondary types of polyphony, I propose that the default explanation should be the local interaction of two primary musical styles.

7. I do not want to exclude the possibility of migrations of the carriers of polyphonic traditions. However, using the idea of migration of carriers of polyphonic cultures as explanation for the existing similarity of polyphonic styles in faraway regions should be applied only if there are number of other sources of migration, including archaeological, physical anthropological and written evidence.

### References

- Kushnarev, Khristophor. (1958). *Istoria i teoria Armianskoi monodicheckoi muziki (History and Theory of Armenian Monodic Music)*. Leningrad: Gosudarstvennoe Muzikalnoe Izdatelstvo (in Russian).
- Nettl, Bruno. (1961). "Polyphony in North American Indian music". In: *Musical Quarterly*, 47:354–362. Oxford University Press.
- Jordania, Joseph. (2006). *Who Asked the First Question? Origins of Human Choral Singing, Intelligence, Language and Speech*. Tbilisi State University: Logos.
- Jordania, Joseph. (2011). *Why do People Sing? Music in Human Evolution*. Tbilisi State University: Logos.
- Jordania, Joseph. (2015). *Choral Singing in Human Culture and Evolution*. Saarbrücken: Lambert Academic Publishers.
- Jordania, Joseph. (2016). *Khalkhuri mravalkhmianobis genezisi adamianis evoluciis shukze (The Genesis of Folk Polyphony in the Light of Human Evolution)*. Tbilisi: Logos (in Georgian).
- Schneider, Marius. (1934 – 1935). *Geschichte der Mehrstimmigkeit*. Vol. 1 and 2. Berlin: Borntraeger.
- Schneider, Marius. (1940). "Kaukasische parallelen zur europaisch mittelalterlichen Mehrstimmigkeit". In: *Acta Musicologica*, Pp. 12:52–61. International Musicological Society.

Schneider, Marius. (1951). "Ist die vokale Mehrstimmigkeit eine Schopfung der Altrassen?" In: *Acta Musicologica*, v. XXIII Pp. 40– 50. International Musicological Society.

Schneider, Marius. (1961). "Wurzeln und Anfänge der abendlandischen Mehrstimmigkeit", In: *Reports of Eight Congress of International Musicological Society*. vol. 1, Pp. 161– 178. New York.

Schneider, Marius. (1969). *Geschichte der Mehrstimmigkeit*. 2<sup>nd</sup> edition with added 3rd part. Tutzing: Schneider.

Zemtsovsky, Izaly I. (2010). "The Georgian model: Toward the *Ethnogeomusical* Approach to the World of Oral Polyphony." In: *Echoes from Georgia: Seventeen Arguments on Georgian Polyphony*. Pg. 249—256. Editors: Tsurtssumia, Rusidan and Jordania, Joseph. New York: Nova Science Publishers

## ტრადიციული მუსიკალური კულტურის ადაპტაცია გლობალიზაციის პირობებში

### შესავალი

თანამედროვე მუსიკალური კულტურა განსხვავებულ მიმდინარეობათა, აზროვნებათა, მსოფლმხედველობათა სინთეზის შედეგია, რომლის გავრცელებასა და განვითარებაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს გლობალიზაცია.

გლობალიზაციის პროცესი ხასიათდება წინააღმდეგობით: კულტურის ფორმების ტოტალური უნივერსალიზაცია, უნიკალურისა და სპეციფიკურის წაშლა და ეთნიკური რენესანსი, ყურადღება ტრადიციული კულტურის მიმართ, როგორც რეაქცია ამ პროცესზე. ტრადიციული მუსიკალური კულტურა ამ ვითარებაში წარმოადგენს კომუნიკაციის უნიკალურ საშუალებას კულტურათაშორისი ურთიერთობისათვის, რომელიც არ არის შეზღუდული ვერბალური ენის საზღვრებით და უზრუნველყოფს დიალოგს უნივერსალიზაციის პოზიციასა და ლოკალური კულტურების უნიკალურობის დაცვას შორის.

თანამედროვე პირობებში მნიშვნელოვანია იმის გარკვევა, თუ რა გავლენას ახდენს გლობალიზაცია კულტურის სფეროზე, არის თუ არა მისი ზეგავლენა ეროვნული კულტურული თვითმყოფადობისა და ღირებულებების დამანგრეველი? ხომ არ წარმოადგენს თანამედროვე ყოფა, კულტურული არქეტიპული მოდელების გადაშენების საწინდარს, ხოლო ხალხური შემოქმედების გამოცოცხლების ცდები – უტოპიას?

მოხსენების მიზანია გამოვავლინო ტრადიციული მუსიკალური კულტურის ფუნქციონირების თავისებურებები და ადაპტაციური პოტენციალი გლობალიზაციის პირობებში.

### ტრადიციული მუსიკალური კულტურის მდგომარეობა თანამედროვე ეტაპზე და მისი ურთიერთობა მასობრივ და ელიტარულ კულტურებთან

ფოლკლორი რთული სისტემაა, რომელიც უზრუნველყოფს სოციუმის უნარს გამოიმუშაოს ადაპტაციის გარკვეული მექანიზმები და ეხმარება ოპერატიული რეაგირება მოახდინოს მუდმივად ცვალებად გარემო სინამდვილეზე (ბუნებრივ, სოციალურ, ეკონომიკურ, ინფორმაციულ და ა.შ.). ამიტომ ის არ შეიძლება განვიხილოთ, როგორც რელიქტი, რომელიც ინარჩუნებს თავის კონსერვატიულობას თანამედროვეობაშიც. XX საუკუნე იძლევა უნიკალურ საშუალებას იმ ცვლილებების ანალიზისთვის, რომელიც ტრადიციულ მუსიკალურ კულტურაში განხორციელდა; ეპოქის სოციალურ-პოლიტიკური პარადიგმების ცვლა უთუოდ აისახა მასზე, მაგრამ, ამავე დროს, გაააქტიურა მისი ადაპტაციური შესაძლებლობები.

ხალხური მუსიკალური შემოქმედება მუდმივად განახლებადია და ექვემდებარება დროის ცვლილებებს, განპირობებულს საშემსრულებლო იმპროვიზაციის პროცესით, რომელშიც შეუძლებელია უცვლელი დარჩეს ნებისმიერი ფიქსირებული მოდელი. იმ მუსიკალურ კულტურას, რომელსაც ჩვენ ტრადიციულად ვუკავშირებთ გლეხურ ყოფას, ენაცვლება თანამედროვე ხალხური მუსიკალური კულტურა, რომელიც ემყარება როგორც ხალხურ ტრადიციებს, ისე ეპოქის ახალ რეალიებს. თუ გასული ეპოქების ტრადიციულ კულტურას ახასიათებდა სინკრეტულობა, მჭიდრო კავშირი ნეს-ჩვეულებებს, მეურნეობასა და ყოფით გარემოს შორის, ხოლო საშემსრულებლო პროცესში ჩართული იყო ყველა მონაწილე, დღეს ხალხურ მუსიკალურ კულტურაში, უპირატესად, ხდება დაყოფა შემს-

რულებლებად და მსმენელებად, ხოლო თავად საშემსრულებლო პროცესი აღარ არის დაკავშირებული კონკრეტულ წეს-ჩვეულებასთან, კალენდარულ დღესასწაულთან ან შრომით პროცესთან. ძველი მუსიკალური ნაწარმოებების ავტორის ანონიმურობა შენარჩუნებულია, მაგრამ თანამედროვე სიმღერების უმეტესობას, რომელიც გახალხურდა, ყავს ავტორი (განსაკუთრებით ეს ეხება ქართულ ქალაქურ სიმღერას; მაგ. „სულიკო“, „ყვავილების ქვეყანა“ და ა.შ.) (Kavtaradze, 2012: 415).

უკანასკნელ ათწლეულებში აღინიშნება ტრადიციული მუსიკალური კულტურის ბუნებრივი სოციალური გარემოს მნიშვნელოვნად შეზღუდვის პროცესი რეგიონებში, საშემსრულებლო რეპერტუარის ზეპირსიტყვიერად გადაცემა თაობიდან თაობაზე შეიცვალა ტექსტის ფიქსაციის ჯერ წერითი, შემდგომ კი – აუდიო-ვიდეო საშუალებებით.

ბუნებრივად შემცირდა უფროსი თაობის მთქმელი-მომღერლების რაოდენობა; ძველი ხალხური ინსტრუმენტები ყოფით გარემოში, პრაქტიკულად, ჩანაცვლა ქრომატიულმა საკრავებმა. თანდათან თანამედროვე მუსიკის ჟანრებთან ურთიერთობაში (ესტრადა, ჯაზი, ბარდების შემოქმედება, სხვა ხალხთა მუსიკალური შემოქმედება) მოხდა ხალხური მუსიკის ფუნქციონალურ-სინკრეტული შინაარსის ტრანსფორმაცია, რამაც განაპირობა პოსტფოლკლორის ფენომენის წარმოქმნა (Неклюдов, 1995: 2-4).

გლობალიზაციის პირობებში ხალხური მუსიკალური კულტურის შესახებ საუბრისას უნდა განვიხილოთ მისი ურთიერთობა მასობრივ და ელიტარულ კულტურებთან. ტრადიციულ კულტურას ახასიათებს კოლექტიური შემოქმედება, ელიტურს – ინდივიდუალური. ტრადიციული კულტურა ემყარება ინფორმაციის კონსერვაციის, ელიტარული აკადემიური კულტურა ახალი აზრის წარმოქმნის მექანიზმებს, ხოლო მასობრივი მუსიკალური კულტურისთვის კი სოციალური სტუქტურების შენარჩუნების მექანიზმია პრიორიტეტული. ამასთან, ტრადიციული კულტურის ორიენტაცია კონსერვაციაზე, ხოლო ელიტარული კულტურის – ინოვაცია და განახლებაზე, წარმოშობს მათ შორის მკაფიო სხვაობას, მაშინ როდესაც მასობრივი კულტურის პირობებში, რომელიც გარკვეულ მედიატორს წარმოადგენს, ელიტარული და ხალხური კულტურები პოულობენ შეხების წერტილებს (Костина, 2008 : 331).

ტრადიციული ეთნიკური ტიპის საზოგადოებისთვის, დღემდე დამახასიათებელია საკუთარი თავის იდენტიფიკაცია სოციალურ ჯგუფთან, რომლის წევრებს აკავშირებთ კულტურული და სოციალური ურთიერთობები. ასევე, ტრადიციული კულტურის სივრცეში ყველა ფენომენი გამოდის, როგორც ავთენტური, მიუხედავად მისი „მასობრიობისა“ და ინდივიდუალური ავტორობის და პირველწყაროს უქონლობისა. თანამედროვე ეტაპზე არტეფაქტების გავრცელების პრინციპი აახლოვებს ტრადიციულ კულტურას მასობრივთან. მაგრამ მასობრივ კულტურას, როგორც ინდუსტრიალიზაციისა და გლობალიზებული სამყაროს პროდუქტს, ახასიათებს ურბანიზაციის, მასობრიობის, მარგინალიზაციის, მიგრაციული პროცესების გაძლიერება და კულტურის ტრანსლიაციის ისეთი საშუალების დარღვევა, როგორიცაა ტრადიცია.

სხვადასხვა ეროვნული კულტურის კავშირები, მუსიკალურ სისტემათა დიალოგი, სხვადასხვა სტილის, ჟანრის, მიმართულების ასიმილაცია (კერძოდ, აკადემიური მუსიკისა – ფოკლორთან, ჯაზთან, როკთან და სხვ.) – ეს ყველაფერი დამახასიათებელია მასობრივი პოპმუსიკისთვის (Grossberg, 1997).

### სად გადის საზღვარი?

მიგრაცია კულტურათა დიალოგის ერთ-ერთი სახასიათო პრობლემაა, როდესაც კულტურათა დიალოგის დროს ხალხური სიმღერა გადის სხვა კულტურის საზღვარს მიღმა და ხდება „სხვისი საკუთრება“, ამასთანავე, სიტყვები შეიძლება შეიცვალოს (მაგ., იტალიური სიმღერის და რომანსის გავრცელება და „გახალხურება“ საქართველოში, აუ-

დიომაგ. 1). ამგვარი „ნასესხობა“ შეიძლება განვიხილოთ, როგორც კულტურათა დიალოგის ერთ-ერთი ფორმა, რომელიც ადაპტაციური პროცესის შედეგია. ნაციონალური იდენტობის დამკვიდრება და, ამავე დროს, „სხვისი“ გამოცდილების „მითვისება“ – ხელოვნების ისტორიის რთული და დრამატული გზაა. ამ პროცესში პრინციპული მნიშვნელობა აქვს „საზღვრის“ ფენომენს. დ. ლიხაჩოვი საზღვრის ორმხრივ ბუნებაზე საუბრისას (რომელიც, ერთი მხრივ, გვთავაზობს შემოქმედებით დიალოგს, მეორე მხრივ, „სხვის“ მიუღებლობას), ხაზს უსვამს, რომ თვითშეგნება ყალიბდება კულტურათა საზღვარზე. საზღვარი, როგორც გამაერთიანებელი და გამყოფი – მძლავრი მექანიზმია, ხელოვნების ეთნოკულტურული თვითმყოფადობის გამოსავლენად და, ამავე დროს, ზოგადკულტურული განვითარების პროცესში მისი ჩართულობის თვალსაზრისით (Лихачев, 2016: 47).

ამ კონტექსტში ერთ-ერთ მნიშვნელოვან საკითხს წარმოადგენს მუსიკალურ-ინტონაციური აზროვნება, რომელიც იცვლება ახალი კულტურული დომინანტების შესაბამისად. რაც უფრო ახლოს არიან ერთმანეთთან მუსიკალურ-სააზროვნო პრინციპებით კოლაბორაციულ პროცესში ჩართული სუბიექტები, მით უფრო ორგანულია შედეგი.

### **ურთიერთობა აკადემიურ მუსიკასთან; ახალი ტიპის ფოლკლორიზმი**

XIX-XX საუკუნეებში ბევრ ქვეყანაში დაიწყო ევროპულ მუსიკალურ კულტურასთან დაახლოების პროცესი, რომლის შედეგადაც გაჩნდა ევროპული ტიპის საკომპოზიტორო შემოქმედების ფენომენი და, შესაბამისად, ყოველივე ის, რაც მასთან ასოცირდება: ევროპული მუსიკალური კომპოზიციის კანონები, ჟანრები, ფორმები და, შესაბამისად, ის სიმბოლიზი, რომელიც მათი შერწყმის შედეგი აღმოჩნდა. ცხადია, ეს პროცესი გამოიარა ევროპულთან დაახლოვების გზაზე დამდგარმა ყველა კულტურამ, მათ შორის, ქართულმაც.

ჩემს მოხსენებაში შევეცდები, წარმოვაჩინო ურთიერთობის ის პროცესი, რომელიც მიმდინარეობს თანამედროვე საკომპოზიტორო შემოქმედებაში ფოლკლორთან დამოკიდებულებაში, ფოლკლორიზმის ახალი ფორმების წარმოქმნის კუთხით, როდესაც კომპოზიტორი ხელუხლებელს ტოვებს არა მარტო ფოლკლორულ მასალას, არამედ მის ავთენტურ შესრულებასაც.

ნათელია, რომ ხალხური შემოქმედება არ ვითარდება პროგრესის პრინციპით, სადაც ყოველი შემდგომი საფეხური უფრო სრულყოფილია, ვიდრე წინა. კულტურის ისტორია ახდენს იმის დემონსტრირებას, რომ ხელოვნება მუდმივად უბრუნდება თავის ფესვებს, მის უძველეს შრეებს და ეს, განსაკუთრებით, თვალსაჩინოა კრიზისულ პერიოდებში, ამიტომაც დავინყებულ კულტურულ ტრადიციებთან დაბრუნება, მათ შორის, მუსიკალურთან, განპირობებულია ეთნიკური ისტორიული მეხსიერებით, რომელსაც მიმართავენ ახალი გზების ძიებისას.

თანამედროვე კომპოზიტორთა „დაბრუნება“ საკუთარ კულტურაში ხდება შემოქმედებითი მეთოდის მოდიფიკაციით: ჯერ ისინი დასავლურ ავანგარდში ეძიებენ საკუთარ თავს, ხოლო შემდეგ ჩნდება ნაციონალურ მასალასთან მუშაობის მოთხოვნილება, რაც იმპულსს აძლევს არქაული პლასტების წარმოჩენას, ახალი საკომპოზიტორო ტექნიკების გაჩენას. გზა აღმოსავლეთიდან აღმოსავლეთში დასავლეთის გავლით – აზიის, აფრიკის, სსრკ რესპუბლიკების კომპოზიტორების, მათ შორის ქართველთა მიერ განვლილი გზაა.

მაგალითად, გია ყანჩელი, რომელიც პრინციპულად წინააღმდეგია ფოლკლორული მასალის მუსიკალურ ტექსტში გამოყენების (თუმცა ხანდახან მაინც ლალატობს ამ პრინციპს), Magnum Ignotum-ში მიმართავს ტრადიციული მუსიკის აუდიოჩანაწერებს და ისე დაურთავს მათ საკუთარ მასალას, რომ „იქმნება ორი დამოუკიდებელი ბგერითი პლასტი სხვადასხვა სივრცულ განზომილებაში – ფოლკლორი და საავტორო მუსიკა, რომელიც

მასალის მხრივ არ გადაიკვეთება“ (Зейфач2005: 412). ამ ორ კომპოზიციურ შრეს ერთ-მანეთისგან დამოუკიდებელი დრამატურგია აქვს. თუ ჩანაწერებში ის მზარდი და კულ-მინაციისკენ მიმართულია, საავტორო ტექსტში მასალა ინტენსივობის კლების ნიშნით ვითარდება. გამოყენებულია სამი ავთენტური ჩანაწერი: ნაწარმოების დასაწყისში ან-ჩისხატის ტაძრის წინამძღვარი მამა რევაზი წართქმით კითხულობს ფრაგმენტს მათეს სახარების პირველი თავიდან შობის დღესასწაულზე; მეორე ჩანაწერი გაკეთებულია 30-იან წლებში – სამი გურული ბერიკაცის იმპროვიზაცია sotto voce – „ლილინი“ ტექსტის გარეშე; მთავრდება Magnum Ignatum საეკლესიო საგალობლით ანსამბლ „რუსთავის“ შესრულებით „წმიდაო ღმერთო“.

ამავე ჭრილში შეიძლება განვიხილოთ ლატვიის სახ. კაპელისა და ქართული სიმღერის ანსამბლის „დიდგორის“ ერთობლივი გამოსვლა 2014 წლის 20 სექტემბერს კონსერვატორიის დიდ საკონცერტო დარბაზში, სადაც აუღერდა ლატვიელი კომპოზიტორის, გრემის ნომინანტის უგის პრაულინის (Ugis Praulins) ნაწარმოები „tumsa gaiao“, „წყვდიადიდან გამოსვლა“, სადაც ლატვიურ ხალხურ სიმღერებთან ერთად გამოყენებულია „ჯვარი წინასა“ და „ბურთის გამარჯვება“ ქართული ხალხური ანსამბლის ცოცხალი შესრულებით.

### „მსოფლიო მუსიკა“

დღეს ტრადიციისა და მოდერნის, სიძველისა და თანამედროვეობის სინთეზი „მსოფლიო მუსიკაში“ ერთდროულად სხვადასხვა საწყისის არსებობაზე მეტყველებს. უპირველეს ყოვლისა, ეს არის კონსერვატიული საწყისი, რომელიც წარსულისკენ არის მიმართული, მასთან მემკვიდრეობითი კავშირის გამაძლიერებელია და საწყისი, რომელიც თანამედროვეობაზეა ორიენტირებული; ამგვარად, ქმნის ახალ ღირებულებებს წინა თაობის კულტურულ-ისტორიული გამოცდილების ნიადაგზე. უნდა აღინიშნოს, ტრადიციულ კულტურაზე დაფუძნებით „მსოფლიო მუსიკა“ ღიაა სხვა ხალხების კულტურებისთვის, რითაც იქმნება დიალოგი მათ ღირებულებებს, ტრადიციებს შორის (Feld, 2000: 148).

ამგვარ პროცესს წარმოგიდგენთ თბილისის 2014 წლის ჯაზფესტივალის ფარგლებში დევიდ ფიუჟინისკის, გიორგი მიქაძის და „ბასიანის“ ჯემსეიშენის მაგალითზე, სადაც დაახლოვების საფუძველს ქართული ხალხური მუსიკისა და ჯაზის იმპროვიზაციულობა ქმნის. ამავსე ჭრილში შეიძლება განვიხილოთ ანსამბლ „მინის“ ჯაზ-ფოლკ-როკ მუსიკის კონცერტებზე წარმოდგენილი ხალხური მუსიკის შემსრულებლები (მომღერლები და ინსტრუმენტისტები) (აუდიომაგ. 2).

„ძველისა“ და „ახლის“ სინთეზი ლოკალური და ტრადიციული მოდელების გამეორების ნაცვლად გულისხმობს ახალი მუსიკალური სტილური ჰიბრიდების შექმნას, რომელიც განსხვავებულ იდენტობას ემყარება. აღნიშნულ შემთხვევებში ზღვარი ტრადიციულსა და თანამედროვეს შორის მცირდება, რაც „მსოფლიო მუსიკის“ განხილვისას ერთ-ერთ მნიშვნელოვან საკითხს წარმოადგენს. დასავლურ პარადიგმებთან მათ ადაპტაციას კი ფორმების ჰიბრიდიზაციასთან მივყავართ. ამიტომ ზოგიერთ მკვლევარს (Cornell & Gibson, 2004: 344) მიაჩნია, რომ დასავლური მუსიკის ახალი მიმდინარეობა, რომელსაც „მსოფლიო მუსიკა“ ეწოდება, გულისხმობს ვესტერნიზაციის სტანდარტების დაცვას, რაც ლოკალური, ტრადიციული მუსიკალური სტილის გაქრობას განაპირობებს. განსხვავებული მუსიკალური კულტურების დიალოგის შედეგად ტრადიციული მუსიკალური კულტურა თანამედროვე მსოფლმხედველობის არეალში ხვდება. შესაბამისად, „მსოფლიო მუსიკა“ შეიძლება განვიხილოთ, როგორც განსხვავებულ მუსიკალურ კულტურათა ერთიანი სისტემა.

### დასკვნა

გლობალიზაციის პროცესს მივყავართ ერთიანი ტრანსკულტურული სივრცის შექმნამდე, სადაც თანაარსებობს კულტურის სხვადასხვა მოვლენა. თანამედროვე ეტაპზე ვლინდება უნივერსალიზაციისა და ლოკალიზაციის, გლობალიზაციისა და თვითიდენტიფიკაციის თანაარსებობა (Erlmann, 1998 :12-21). ეს გარემოება კარგად ხსნის გლოკალიზაციის (როლანდ რობერტსონი) ფენომენს, რომელიც რეგიონალური სპეციფიკით გამოწვეული გლობალიზაციის თანმდევე ცვლილებათა ერთობლიობას ახასიათებს, როგორც კულტურის ორი საპირისპირო ტენდენციის უნიფიკაციის განსაკუთრებული მარკერი. ხალხური მუსიკალური კულტურის ტრანსფორმაციის არსი მდგომარეობს იმაში, რომ მას აქვს უნარი ადაპტაცია მოახდინოს შეცვლილ ცხოვრებისეულ რეალობებთან.

საქართველოს მაგალითზე დაყრდნობით შეიძლება ითქვას, რომ XX საუკუნის მუსიკალური კულტურის ევოლუციისა და დინამიკის პროცესში ჩნდება ახალი კულტურული „პირამიდა“, განპირობებული გლობალიზაციის ეპოქის კონტექსტით, რომელიც ტრადიციული მუსიკალური კულტურის ადაპტაციის შედეგად წინა ეპოქისაგან განსხვავებულად გაიაზრება.

ერთი კი გასათვალისწინებელია, რომ ზედმეტი ტოლერანტობა, ადაპტაცია-ტრანსფორმაცია, იდენტობის დაკარგვის ტოლფასია. ტოლერანტობა კი, ცნობისათვის, სამედიცინო ტერმინია, ნასესხები ტრანსპანტოლოგიიდან და ნიშნავს ორგანიზმის უუნარობას განასხვავოს უცხო ორგანოები. სრული ტოლერანტობა – ეს სიკვდილია.

### გამოყენებული ლიტერატურა

Grossberg, Lawrence. (1997). *Dancing in Spite of Myself: Essays on Popular Culture*. Duke University Press.

Erlmann, Veit. (1998). “How Beautiful Is Small? Music, Globalization and the Aesthetics of the Local”. In: *Yearbook for Traditional Music*. Vol. 30. Pp. 12–21.

Kavtaradze, Marina. (2012). “Multiculturalisme et identité nationale (sur l’exemple de la culture musicale urbaine géorgienne)”. In: *L’Europe et le Caucase. Les relations interrégionales et la question de l’identité*. Pp. 413–422. Edition: l’Université Paul Valéry – Montpellier III.

Cornell, John and Gibson, Chris. (2004). “World Music: Deterritorializing Place and Identity”. In: *Progress in Human Geography*, Vol. 28./3. Pp. 342– 361.

Feld, Steven. (2000). “A Sweet Lullaby for World Music”. In: *Public Culture*, Vol. 12/1. Pp.145–171.

Зейфас, Наталья. (2005). Гия Канчели в диалогах с Н.Зейфас. Москва.

Костина, Анна. ( 2008). Массовая культура как феномен постиндустриального общества. Изд. 3 – е. Москва.

Лихачев, Дмитрий. (2006). Два типа границ между культурами / Д.С. Лихачев // Воспоминания. Раздумья. Работы разных лет: к 100–летию Д.С. Лихачева. Т.3.СПб.: АРС

Неклюдов, Сергей. (1995). “После фольклора”. Живая старина, № 1: 2– 4.

**MARINA KAVTARADZE**  
**(GEORGIA)**

## **THE ADAPTATION OF TRADITIONAL MUSICAL CULTURE UNDER THE CONDITIONS OF GLOBALIZATION**

### **Introduction**

The modern musical culture is a result of the synthesis of various streams, systems of thought, world outlooks. Globalization plays an important role in its spread and development.

The process of globalization is characterized by controversies: total universalization of the forms of culture, erase of the unique and specific features and ethnic renaissance, and focusing attention to the traditional cultures as a reaction to this process. The traditional musical culture represents under these conditions a unique means for intercultural communication, which is not limited by the boundaries of the verbal language and provides the dialogue between the position of universalization of and the position of preservation of the uniqueness of local cultures.

In the modern culture it is important to find out, what is the influence of globalization on the sphere of culture, and whether its impacts are destructive for the national cultural self-sufficiency and values or not. Doesn't the modern life represent a guarantee of disappearance of cultural patterns, and do not the attempts of revival of the folk art make a utopia?

The aim of the report is to reveal peculiarities of the functioning of traditional musical culture as well as its adaptational potentials under the conditions of globalization.

### **The state of the traditional musical culture in the modern epoch and its relationships with the mass and elite cultures**

Folklore is a complex system which provides for the ability of a society to elaborate certain mechanisms of adaptation and assists it to react on the constantly changing environmental reality (of natural, social, economic, informative, etc. forms). That's why we cannot view it as a relict which retains its conservative nature even in the modern times. The 20th century gives us a unique opportunity to analyze those changes which have appeared in the traditional musical culture; changes of social and political paradigms have surely been reflected on this process, but, at the same time, they have activated its adaptation abilities.

The folk musical art is constantly renewable and is submitted to changes in time, conditioned by the process of performing improvisation, through which no fixed models can remain unchanged. That musical culture which is traditionally associated with the peasant life, is substituted by the modern folk musical culture, which is based both upon the folk traditions and upon the new realities of the epoch. If the traditional culture of the previous epochs was characterized by syncreticity, tight links between the rites and habits, economy and environment of everyday life, and if in the process of performance there were included all the participants, today the folk musical culture is mainly divided as performers and listeners. The process of performance itself is no more linked with a concrete rite or habit, calendar celebration or process of work. Anonymity of the authors of ancient musical pieces is preserved, but the most part of the modern songs which went folk style, have authors. This is especially true for the Georgian town music, e.g., "Suliko," "Qvavilebis kveqana"



("Country of flowers"), etc. (Kavtaradze, 2012:415).

In the last decades there is manifested the process of considerable limitation of the natural social environment of traditional musical culture in the regions. The oral tradition of passing of the performing repertoire from generation to generation was substituted first by the written, and then by the audio and video-recording methods.

The number of singers and performers of the senior generation was naturally diminished; the old folk musical instruments have practically fallen out of use in the real live environment. Gradually, the functional and syncretic contents of the folk music was transformed, too, in its relationships with the genres of the modern music (pop, jazz, bards' art, musical arts of other peoples), which has caused the nascence of the phenomenon of post-folklore (Neklyudov, 1995: 2-4).

While discussing the folk musical culture under the conditions of globalization, there must be also considered its relationship with mass culture and high culture (i.e. that of the "elite"). The traditional culture is characterized by a collective form of creativity, and the high culture, by an individual one. The traditional culture relies upon the mechanisms of the conservation of information, and the high academic culture, relies upon the mechanisms of nascence of a new idea. What about the mass musical culture, the priority belongs to the mechanism of preservation of the social structures. At the same time, orientation of the traditional culture on conservation, and of the high culture on innovation and renewal, gives birth to evident distinctions between them, whereas, under the conditions of the mass culture, which represent a certain mediator, high and folk cultures find the tangent points (Kostina, 2008: 331).

For a society of the traditional ethnic type, it is still characteristic to identify itself with a social group, the members of which are interconnected with cultural and social relationships. Also, in the space of the traditional culture all the phenomena appear as authentic, despite its "mass" character and total lack of individual authorship and original source. This feature of the spread of artifacts and cultural values draws the traditional culture nearer to mass-culture. Yet, mass-culture, as a product of industrialization and a globalized world, is characterized by the intensification of the processes of mass-spread, marginalization, migration and decadence of such means of culture translation as traditions.

Links of various national cultures, dialogue of musical systems, assimilation of various styles, genres, directions (namely, blends of the academic music with folklore, jazz, rock, etc.) — all of these are characterizing for the mass pop music (Grossberg, 1997).

### **Where does the boundary pass?**

One of the problems characteristic for the dialogue of culture is the problem of migration, when during the dialogue of cultures the folk song goes beyond the borders of another culture and becomes "the property of others." At the same time, lyrics (words) can be changed (e.g., the spread of Italian songs and romances and their folklorization in Georgia (audio ex. 1). Such "loans" can be discussed as one of the forms of the dialogue of cultures, which is a result of the process of adaptation. Establishment of the national identity and, at the same time, appropriation of the "other's" experience, has been a complex and dramatic route for the history of art. A phenomenon of "boundary" has a principal importance in this process. D. Likhachov (who, at one hand, suggests us a creative dialogue, and, on the other hand, non-acceptance of "others"), when discussing the double nature of a boundary underlines that the self-consciousness is formed at the boundary of cultures ("самосознание воспитывается на границах культур" — "self-conscience is being formed at the

boundaries of cultures"). The boundary, both as a consolidator and divisor, is a powerful mechanism to reveal the ethno-cultural self-sufficiency of art. At the same time, it is included in the process of general cultural development (Likhachev, 2016:47).

In this context of the modern music, the musical intonation thinking, which changes according to new cultural dominants, represents one of the most important issues. The closer to each other stand the subjects included into the process of collaboration with musical thinking principles, the more organic is the result.

### **Relationship with academic music; folklorism of a new type**

In 19th-20th centuries there has begun the process of approximation with the European musical culture, as a result of which there appeared the phenomenon of the composing art of the European type and, accordingly, everything that is associated with it: laws of the European musical composition, its genres, forms, and, respectively, the symbiosis which resulted from such a fusion. It is obvious that to this process there were submitted all the cultures thriving for Euro-approximation, amongst them, the Georgian culture, too.

I will try to show forth the process of relationship which occurs in the modern composing art in connection with the folklore, not only in view of nascence of the novel forms of folklorism, when the composer leaves intact the folkloric materials, but also in view of the authentic performing practice, too.

It is evident that the folk art does not develop by the principle of progress, where all the following steps are more perfect than the previous ones. The history of culture demonstrates that the art constantly returns to its roots, its most ancient layers and this is especially comprehensive in critical periods. That's why, this return to the well forgotten cultural traditions, including the musical ones, is conditioned by the ethnical historical memory, which is applied during the quest of new ways.

The "return" of the modern composers to their own culture occurs via modification of the creative method: they first seek themselves in the western Avant-guard, then they feel the demand to work with the national materials, which gives them an impulse to bring forth the archaic layers and give birth to new composing techniques. The road from the East to the East via the West is the road passed by many composers of Asia, Africa, and those of the USSR republics, including Georgia.

For instance, let's take Gia Kancheli, who is principally against the use of folklore materials in a musical text (though, sometimes he still betrays this principle). He applies to the audio-records of the traditional music in his *Magnum Ignotum* and appends them to his own materials in such a manner that there is "created two independent sound layers in different spatial dimensions: folklore and authorship music, which do not intersect in terms of materials (Zeifas, 2005: 412). These two compositional layers have dramaturgies independent from each other. If in the records it is crescent and oriented towards culmination, in the authorship text the materials develop under the sign of diminution of intensiveness. There are used three authentic records: in the beginning of the opus, father Revaz, leader of Anchiskhati temple reads singingly a fragment from the 1st chapter of Matthew's gospel at the celebration of Christmas; the second records is made in 30s and represents an improvisation of three Gurian old men sotto voce without text; and it ends with the ecclesiastic chant of *Magnum Ignatum* performed by the ensemble Rusitavi, "Tsmindao ghmerto" (meaning "Oh holy God" in Georgian).

Through the same section there can be viewed the joint appearance of the Lithuanian State Cappella and the Ensemble of Georgian Song "Didgori" in the Great Hall of Tbilisi State Conservatoire on 20th September 2014. There have been resounded the opus "Tumsa gaiao" ("Deliverance from the obscurity") by a 2013 Grammy nominee Uģis Prauliņš, where together with Latvian folk songs there is used the songs "Jvari tsinasa" ("Cross of the Foreman" in Georgian) and "Burtis gamarjveba" ("Victory of the Ball" in Georgian) in the live performance by a Georgian folk ensemble.

### **"The world music"**

Today, the synthesis of tradition and modern, antiquity and modernity points to the presence of several origins or elements simultaneously in the "global music." Above all, this is a conservative origin which is directed towards the past, amplifies the hereditary connection with it; then, it is the origin which is oriented towards the present; thus, it makes new values based on the cultural and historical experience of the previous generation. It must be remarked here that based on the traditional cultures, the "global music" is open for the cultures of other peoples, which makes a dialogue available between their values and traditions (Feld: 2000: 148).

Such a process can be presented on the example of jam session of David Fiuzhinski, Giorgi Mikadze and "Basiani" within the framework of Tbilisi 2014 Jazz Festival. There the basis for approximation was made by the improvisation abilities of Georgian folk music and jazz. Through the same section there can be discussed the performers of the folk music presented at the concerts of jazz-folk-rock music of the ensemble "Shin" (singers and instrumental players) (audio ex. 2).

Instead of repetition of the local and traditional models, the synthesis of the "old" and "new" implies to create new musical stylish hybrids, which are based on a different identity. In mentioned cases the limit between the traditional and the modern is being diminished, which represents one of the important issues while discussing the "global music." Their adaptation with the western paradigms leads us to hybridization of forms. That's why some of the researchers (Cornel&Gibson, 2004: 344) believe that the novel stream of the Western music, which is termed "global music," implies abiding by the standards of westernization, which shall cause disappearance of local, traditional music styles. Due to the dialogue of different musical cultures, the traditional musical culture enters the area of the modern world outlook. Thus, the "global music" can be viewed as a united system of various musical cultures.

### **Conclusion**

The process of globalization leads us to the creation of a united transcultural space, where various phenomena of culture coexist. At the modern step, there are revealed coexistences of universalization and localization, globalization and self-identification (Erlmann, 1998: 12-21). These circumstances explain well the phenomenon of glocalization (Roland Robertson), which characterizes the unity of the changes concomitant to globalization as a special marker of unification of two opposite tendencies of culture. The essence of transformation of the folk musical culture is the fact that it has the ability to adapt to the altered life realities.

Based on the example of Georgia, there can be asserted that in the dynamic process of evolution of the musical culture of the 20th century, there appears a new cultural "pyramid," conditioned by the context of globalization of the epoch, which, due to the adaptation of traditional musical culture, can be rethought differently from the previous epoch.

One idea must surely be taken into account that excessive tolerance, adaptation and transformation can be equal to losing of the identity. Tolerance, by the way, is a medical term, borrowed from transplantology and signifies inability of the organism to discern alien organs. Complete tolerance means death.

### References

- Cornell, John and Gibson, Chris. (2004). "World Music: Deterritorializing Place and Identity". In: *Progress in Human Geography*, Vol. 28./3. Pp. 342–361.
- Erlmann, Veit. (1998). "How Beautiful Is Small? Music, Globalization and the Aesthetics of the Local". In: *Yearbook for Traditional Music*. Vol. 30. Pp. 12–21.
- Feld, Steven. (2000). "A Sweet Lullaby for World Music". In: *Public Culture*, Vol. 12/1. Pp.145–171.
- Grossberg, Lawrence. (1997). *Dancing in Spite of Myself: Essays on Popular Culture*. Duke University Press.
- Kavtaradze, Marina. (2012). "Multiculturalisme et identité nationale (sur l'exemple de la culture musicale urbaine géorgienne)". In: *L'Europe et le Caucase. Les relations interrégionales et la question de l'identité*. Pp. 413–422. Edition : l'Université Paul Valéry – Montpellier III.
- Kostina, Anna. (2008). *Masovaia kultura kak phenomenon postindustrialnogo obshchestva (Mass Culture as a Phenomenon of a Post-Industrial Society)*. 3<sup>rd</sup> edition, Moscow.
- Likhachev, Dmitri. (2006). *Dva tipa granits mezhdu kulturami. (Two Types of Intercultural Borders)* / D.S. APC.
- Nekliudov, Sergei. (1995). "Posle folklor" ("Post Folklore"). In: *Zhivaya Starina*, #1: 2–4.
- Zeifas, Natalia. (2005). *Giya Kancheli v dialogakh s N.Zeifas (Gia Kancheli in Dialogues with N. Zeifas)*. Moscow.

### მრავალხმიანობა, მემკვიდრეობა და მდგრადი განვითარება

წინამდებარე სტატიაში თავმოყრილია მუსიკის განახლების (music revival), არამატერიალური მუსიკალური მემკვიდრეობისა და მუსიკისა და მდგრადობის შესახებ ლიტერატურაში არსებული თემები და საკითხები<sup>1</sup>. ჩემი მოსაზრებები ზოგიერთ საკითხზე ემყარება საქართველოში ეოკალური პოლიფონიის ხელშეწყობისა და განვითარების პროცესებზე დაკვირვებას; ამასთან, განვიხილავ ქართული და კორსიკული მიდგომების განსხვავებულობას; კორსიკულ მუსიკას განსაკუთრებით ინტენსიურად ვიკვლევდი 1993-2007 წწ. ჩემი კვლევის მიზანს წარმოადგენს, შედარებით მეთოდზე დაყრდნობით, წინა პლანზე წამოვწიო განსახილველი საკითხების სადისკუსიო ასპექტები და არა მათთან დაკავშირებული მზა პასუხები.

ჩემს კორსიკულ კვლევაში განახლების (*riacquistu*) კლასიკური ტიპის წინაშე აღმოვჩნდი. ხელახალი ათვისების პროცესი, რომელიც განსაკუთრებული სიმძლავრით მიმდინარეობდა 1970-იან წლებში, შეიცავდა იმ თვისებებს, რომელიც თამარა ლივინგსტონმა მოგვიანებით ჟურნალ *ეთნომუსიკოლოგიის* სტატიაში (Livingston, 1999) შემდეგნაირად ჩამოაყალიბა: მთავარი კატალიზატორი, ორიგინალური წყარო, იდეოლოგია და მსჯელობა, მიმდევართა თემი, ორგანიზებული აქტივობა და ხელშეწყობი ინდუსტრიები. კორსიკული „განხლება“ (*riacquistu*) მჭიდროდ იყო დაკავშირებული ეროვნულ პოლიტიკასა და საფრანგეთთან მიმდინარე დაძაბულობასთან და ატარებდა ერთგვარ ოპოზიციონერულ ხასიათს, რომელიც ლივინგსტონმა განსაზღვრა, როგორც თვისება, რომელიც, ასევე, ახასიათებს სხვადასხვა ტიპის აღორძინებას. ამ კონკრეტულ შემთხვევაში, აღორძინება, რომლისთვისაც განახლების ნაკადი მოიცავს არა მარტო მუსიკალურ მემკვიდრეობას, არამედ კორსიკულ ენასაც, არაფრანგული იდენტობის მყარ შეგრძნებასა და ტრადიციულ ფასეულობებს. კორსიკელი „რივიაგალისტებისთვის“ წარსული არის არა მარტო წყარო აუთენტური კულტურული მასალისთვის, არამედ ცხოვრების უფრო აუთენტური სტილიც, რომელიც მათ საერთო აქვთ თავიანთ თანამემამულეებთან ევროპაშიც და ჩრდილოეთ ამერიკაშიც.

2007 წელს, როცა ჯუნიფერ ჰილი და მე ერთობლივად ვმუშაობდით პროექტზე, რომელმაც ასახვა ჰპოვა *ოქსფორდის მუსიკის განახლების სახელმძღვანელოში* (Juniper Hill and Carline Bithell, 2014), დრო უკვე მომწიფებული იყო იმისთვის, რომ ახლებურად გაგვეზარებინა როგორც განახლების კვლევის ახალი თეორიული მიდგომები, ისე გაგვეფართოებინა მისი გეოგრაფიული არეალი. ტიმოთი რაისმა (Rice, 2001), რომელიც მუსიკის მეტაფორის (მუსიკა, როგორც ხელოვნება, მოხმარების საგანი, გართობა, სოციალური ქცევა, ემოციური გამოხატვა და სიმბოლოების შემცველი) პრობლემებზე მუშაობს, გვიბიძგა იმისკენ, რომ მსგავსად გაგვეზარებინა განახლების კონცეფცია. მის პარალელურად, განახლების მეტაფორა, როგორც სოციალური მოძრაობა (რაც ლივინგსტონთან დომინანტურ მოდელად არის წარმოდგენილი), ჩვენ მიერ განხილულია, როგორც კულტურის შიგნით არსებული დამატებითი თერაპიული ან თავის გადარჩენის

<sup>1</sup> ამ თემის ზოგიერთი ასპექტი უფრო სიღრმისეულად არის განხილული ნაშრომში „Folklore in a World in Transition: Intangible Cultural Heritage in Georgia (Caucasus)“, Bithell, 2017. მხარდაჭერისათვის დიდ მადლობას ვუხდით ბრიტანეთის აკადემიასა და ლევერჰულმეს ფონდს, რომელთა დახმარებით საშუალება მომეცა ახალი კვლევა ჩამეტარებინა საქართველოში 2015 წელს.

უნარი, რომელიც, როგორც წესი, თავს ავლენს ომის ან ბუნებრივი კატაკლიზმების შემდეგ და წარმოადგენს კულტურული გაჯანსაღების ფაქტს, რაც ჩვეულებრივ, თან სდევს კოლონიური უღლიდან გათავისუფლებას. სხვა ტენდენციები, რომლებიც განაპირობებენ თანამედროვე განახლების პროცესებს, ასევე, უმნიშვნელოვანესია. ჩვენი ავტორების გარკვეული ნაწილი გასაკუთრებულ ყურადღებას ამახვილებს მემკვიდრეობის ინდუსტრიის ზრდაზე, *მშენებლობის* არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის პროგრამების გავლენასა და ადგილობრივი ტრადიციიდან მსოფლიო მემკვიდრეობის საგანძურში გადანაცვლების თანმხლებ პროცესზე. სხვები მსჯელობენ ციფრული ტექნოლოგიების განვითარებასა და ონლაინ კომუნიკაციაზე და იმ ახალ შესაძლებლობებზე, რომელთაც წვდომა აქვთ როგორც მატერიალურ რესურსებზე, ისე სოციალურ ქსელებზე. გარკვეულმა ნაწილმა აღმოაჩინა, რომ განახლების პროცესის მონაწილენი ე.წ. აუტსაიდერებიც შეიძლება გახდნენ. ყველა ამ ტენდენციას ვხვდებით საქართველოშიც. და ბოლოს, ჩვენ გავაანალიზეთ პოსტ-განახლების ეტაპიც: ისმის კითხვა – რა ხდება აღორძინების შემდეგ? პასუხად დავინახეთ, რომ პოსტ-განახლების ფაზაში კატალიზატორის ფუნქციას ორიგინალი ასრულებდა.

2015 წლის შემოდგომაზე, თბილისში ცხოვრების პერიოდში, მე თვალს ვადევნებდი რამდენიმე ქალაქური ანსამბლის აქტივობას. ვესწრებოდი რეპეტიციებსა და კონცერტებს (ქვეყნის მასშტაბით გამართული ფესტივალების ჩათვლით), ვსტუმრობდი ქართულ ჯგუფებსა და ბავშვების მეცადინეობებს, რომლებსაც ანსამბლის სხვადასხვა წევრი ატარებდა, ვხვდებოდი მომღერლებს არაფორმალურ ვითარებაში (კაფე, რესტორანი) და ზოგჯერ თან ვახლდი მათ მოგზაურობის დროს. ეს დამეხმარა, უკეთ გავცნობოდი ანსამბლების ცხოვრებას და შიგნიდან დამენახა კონტექსტი, თუ რას ნიშნავს იყო ასეთი ანსამბლის წევრი. მალე ნათელი გახდა, რომ კონცერტის ჩატარება, უმრავლესობისთვის, არის არა მარტო მიზანი, არამედ ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი აქტივობა. ანსამბლთა უმრავლესობას ჰყავს წევრები, რომლებიც გალობენ თბილისის სხვადასხვა ეკლესიაში და მათ პატიჟებენ კიდევ ქალაქარეთ გამართულ სხვადასხვა ღონისძიებაში საგალობოდ. ჩემი კვლევის პერიოდში, ზოგიერთი მათგანი მონაწილეობდა კონფერენციის დელეგატების გართობაში, ღვინის დეგუსტაციის პროცესსა და ფილმისთვის მუსიკის ჩანერაში. ნაკლებად ფორმალური იყო სიმღერა რესტორნებში, საოჯახო შეკრებებზე, ეკლესიებსა და მონასტრებში. ნახევრად-პირადი სიტუაციები არ წარმოადგენს ანსამბლის საზოგადოებრივი იმიჯის ნაწილს, მაგრამ სწორედ ეს სიტუაციაა უმნიშვნელოვანესი ინდივიდუალური წევრების მოტივიციისა და იმისთვის, რასაც მათთვის ერთად სიმღერა ნიშნავს. ყოველდღიურ ქალაქურ ცხოვრებაში, ეს, ასევე, მიგვანიშნებს მუსიკის კეთების უწყვეტ პროცესზე. ადილუის ჯგუფის წევრებს მტკიცედ სწამთ, რომ (გიორგი ხუბუნიაშვილის სიტყვები) ხალხური სიმღერა უნდა სრულდებოდეს „ყველა სიტუაციაში, სადაც შეგვიძლია თავის გამოხატვა, ეზოში, პარკში — სადაც ხვდებით ადამიანებს — ეს სიმღერა არ არის მხოლოდ რეპეტიციისთვის და საკონცერტო დარბაზებისთვის. ეს ცხოვრების სტილია“ (ინტერვიუ, 2015). ზოგიერთი ანსამბლის დირექტორი საუბრობდა, რომ ანსამბლის წევრობა არის არა მარტო სოციალური ჯილდო, არამედ ფსიქოლოგიური სარგებელიც მისი თითოეული წევრისთვის და, გარკვეულწილად, ეს ასპექტიც განაპირობებს მათ რეპერტუარის არჩევანსაც.

ეს არ ნიშნავს, რომ საკონცერტო სცენამ დაკარგა ავტორიტეტი. კიდევ უფრო საინტერესოა, რომ გაიზარდა სახელმწიფო ანსამბლების რიცხვი. არც ის არის გასაკვირი, რომ მათ რიცხვს ბოლოს შემატებული ბასიანი და შავნაბადა სულ უფრო უახლოვდებიან ე.წ. აკადემიურ სამემსრულებლო სტილს. როგორც პროფესიონალები, სახელმწიფო ანსამბლები ქართული კულტურის ელჩის ფუნქციას ასრულებენ საერთაშორისო ასპარეზზე. საზღვარგარეთ გასტროლებისას მათ ურთიერთობა უწევთ როგორც

ხალხური მუსიკის მოყვარულ აუდიტორიასთან, ისე კლასიკური მუსიკის მსმენელთანაც. ამ თვალსაზრისით, კლასიკურთან დაახლოების ტენდენცია არ არის არც გასაკვირი და არც უადგილო. ამასთან, ეს არის ტრადიციული სიმღერისა და ცეკვის გავრცელების ერთ-ერთი ფორმა. ამ ტიპის „პროდუქტის“ ესთეტიკა ძალიან განსხვავდება *მთიებისათვის* დამახასიათებელი უფრო ნატურალისტური წარმოდგენებისგან, რომელიც შთაგონებულია გიგი გარაყანიძის ეთნომუსიკის თეატრის იდეით და, ასევე, თავი იჩინა სათანაოს მიერ VII სიმპოზიუმზე *იავნანების* შესრულებაში და მუსიკალურ-ეთნოგრაფიულ სპექტაკლში „წუთისოფელი“ (ხელმძღვანელი სოსო კობალეიშვილი) ბოლნისელი მომღერლების მონაწილეობით. ამ მაგალითებში სიმღერა და ცეკვა წარმოდგენილი იყო, როგორც სოფლის ცხოვრების ნაწილი და ასახავდა ნამდვილ ცხოვრებისეულ მომენტებს (დაბადება, ქორწილი, გარდაცვალება), გამოხატავდა მათგან გამომწვეულ ემოციებს. აუდიტორიის მიზიდვის სხვა გზა აირჩია ანსამბლმა *ჩვენებურები*, რომელსაც (როგორც გიორგი სახოკია აღწერს) „სურს აუდიტორია წარმოდგენის ნაწილად აქციოს. ჩვენ ვცეკვავთ მათთან ერთად, ვეძახით სცენიდან და მოვუწოდებთ შემოგვიერთდნენ“ (ინტერვიუ, 2015).

შესრულების ამ განსხვავებული ესთეტიკისა და ფუნქციის განხილვისას, ყურადღების მიღმა არ უნდა დაგვრჩეს ის მნიშვნელოვანი განსხვავება, რომელიც არსებობს, ერთი მხრივ, მუსიკას, როგორც მუსიკალურ დედაქალაქსა და მუსიკას, როგორც სოციალურ დედაქალაქს შორის, მეორე მხრივ; ასევე, უნდა განვასხვავოთ ის, რასაც თომას ტურინო (2008) უწოდებს „პრეზენტაციულ შესრულებას“ და „მონაწილეობრივ შესრულებას“ და განსხვავების ნიშანი უნდა დავსვათ სცენის ხელოვნებასა და ცოცხალ ტრადიციას შორის. სახელმწიფო ანსამბლების სასცენო კონცერტები უპირატესად წარმოადგენენ კულტურული კაპიტალის (რესურსების) მანიფესტაციას და პრეზენტაციულ შესრულებას: მასში მუსიკა და ცეკვა ფუნქციონირებს, როგორც ხელოვნება და გართობა, ორივე სრულდება ვირტუოზების მიერ, იმ აუდიტორიისთვის, რომლის ფიზიკური მონაწილეობა მხოლოდ აპლოდისმენტებით გამოიხატება. ამას გარდა, ზოგიერთი ანსამბლი ხაზს უსვამს მუსიკის სოციალურ უპირატესობას: სცენაზე შესრულებისას, ისინი ცდილობენ აუდიტორიის ჩართვას, მათი როლის გააქტიურებას და აქვთ სურვილი, დაიცვან ის სივრცე, სადაც მუსიკას შეუძლია შეასრულოს სოციალური ქცევისა და ემოციური გამოხატვის ფუნქცია.

აუთენტურობის შესახებ კითხვები კიდევ უფრო რთულ შინაარსს იძენს, მით უმეტეს, თუ ჩვენ ვაღიარებთ განსხვავებას ამ ორი ტიპის მუსიკის „კეთებას“ (music making) შორის (მათი ურთიერთგამომრიცხავობის ერთგვარი დათქმით, მით უმეტეს, რომ ბევრი რამ შემსრულებლის არჩევანზეა დამოკიდებული). აუთენტურობის შეფასების ეტალონური კრიტერიუმები ხშირად აღმოცენებულია ავტორიტეტული შესრულების, ისტორიული ჩანაწერების ან „საუკეთესოდ“ მიჩნეული მაგალითების საფუძველზე, ანუ იმ ფასეულობებისა და შეხედულებებისგან, რომლებიც, როგორც წესი, სუბიექტურია. სიმღერისა ან სხვა საშემსრულებლო მასალის, როგორც ასეთის, მარადიულობის ეს ხაზგასმა, აცალკევებს ბუნებრივ გარემოს მისი პროდუქტისაგან (სხეულის ჩათვლით, რომელიც მასზე უფრო სიცოცხლისუნარიან ბგერებს წარმოქმნის). იგი უფრო პროდუქტზე ორიენტირებულ პრივილეგიურ კრიტერიუმებს ეხამება, ვიდრე კრიტერიუმების სხვა რიგს, რომელთა საშუალებითაც აფასებენ აუთენტურობას — მაგალითად, ინდივიდზე ორიენტირებული ან პროცესზე-ორიენტირებული კრიტერიუმი (იხ. Hill and Bithell, 2014) — და უპირატესობას ანიჭებენ უფრო მუსიკალურ ტექსტსა და ქსოვილს, ვიდრე ადამიანის ფაქტორსა და სოციალურ კონტექსტს. კონკრეტული ჩანაწერების ფასეულობის დადგენა, რომელთაც შემდგომ განიხილავენ კანონიკურად, ასევე, მეტყველებს მუდმივობის მცდარ გაცნაზე; ვფიქრობ, უმჯობესი იქნებოდა მათი

ცალკე, კერძო ერთეულად განხილვა, რაც მოგვცემდა მრავალფეროვანი, დინამიური მუსიკალური პეიზაჟის თავისებურ სურათს. განსაკუთრებით პრობლემატურია, თუკი პროდუქტზე-ორიენტირებული ეს კრიტერიუმი გადატანილია ფორმალური ან პროფესიული საშემსრულებლო პრაქტიკიდან ყოველდღიურ ან მოყვარულ გარემოში. მუზიციერება შინაურ პირობებში სხვადასხვა კრიტერიუმით არის განპირობებული, მათ შორის, სპონტანურობით; ამასთან, გაუთვალისწინებელ ადგილობრივ სიტუაციაში მას, ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში, შეიძლება დაჭირდეს ადაპტირება. ასევე, უნდა განვასხვავოთ როგორც საზოგადოებრივი და პირადი დრო, ისე პროფესიონალი შემსრულებლებისა და კერძო მოქალაქეების იდენტობა (და მასთან ასოცირებული მოვალეობები). ზემოთქმულს შეიძლება პასუხი გასცეს უმაღლესმა ავტორიტეტმა, მაგრამ ვის აქვს ავტორიტეტი საშინაო თუ პირად სფეროში?

ეს მოსაზრებები ნაწილია სირთულეების იმ კომპლექსისა, რომელიც მემკვიდრეობის მენეჯერების წინაშე დგას. მუსიკალური ჟანრების შემთხვევაში, რომელთა გადარჩენაც საფრთხის ქვეშაა, ისმის კითხვა: როგორ უნდა შევძლოთ პრეზერვაციისა და კულტურის პრაქტიკის მდგრადობის დაბალანსება ისე, რომ არ დავარღვიოთ ინდივიდუალებისა და საზოგადოების არჩევანის უფლება? როგორ უნდა ვიმუშაოთ მხარდამჭერ მოყვარულთან, ისევე, როგორც პროფესიონალთან — მუსიკა და ცეკვა, რომელიც სრულდება როგორც ადამიანების ყოველდღიური ცხოვრების ნაწილი, თუ ისევე, როგორც სცენაზე? როგორ ვიპოვოთ ბალანსი მუსიკას, როგორც კულტურულ რესურსსა და სოციალურ რესურსს შორის, შესრულებასა და მონაწილეობას შორის, დაცვასა და განვითარების ბუნებრივ პროცესებს ან ტრანსფორმაციას შორის?

რადგან საქართველოში ჩემმა კვლევებმა, გარკვეული თვალსაზრისით, დაიწყეს ჩამოყალიბება, ვფიქრობ, საინტერესო იქნება გავიაზროთ ის კითხვები და უზერხულობები, რომლებიც ოცი წლის წინანდელ კორსიკაში, კულტურის შესახებ გამართულ დებატებში, განსაკუთრებულად აქტუალური იყო. როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, კორსიკაში განახლების - *riacquistu* – პროცესი მიმდინარეობდა ქვემოდან ზევით. 1990 წლისთვის, მოდამ მსოფლიო მუსიკაზე მოიტანა ახალი შესაძლებლობები, მათ შორის, კუნძულის საზღვრებს გარედან სხვა მუსიკის-მკეთებლებისა და ახალი აუდიტორიის მოზიდვის თვალსაზრისით. გარედან ხედვის ამ პერსპექტივამ მუსიკოსებს შესთავაზა საკუთარი კულტურის ელჩობის ახალი იდენტობა დიდ არტისტულ თავისუფლებასთან ერთად. სცენაზე მეტი ქალი გამოჩნდა, რომელთა შემოქმედებამ უბრალოდ, კი არ გადაამუშავა, არამედ კიდევ უფრო გააფართოვა პოლიფონიური რეპერტუარი. ახალი დებატები გაჩაღდა წარსულის დამცველებსა და განვითარების მსურველებს შორის – როგორ უნდა შევუხამოთ წარსულის ერთგულება და განვითარება ერთმანეთს. სახეზე იყო გარკვეული დაძაბულობა ორ ბანაკს შორის: ისინი ვინც დაადგა კონსერვატიულ გზას და ტრადიციის ღალატად განიხილავდა დამკვიდრებული ნორმებიდან გადახვევას; და ისინი, ვისთვისაც ტრადიცია დინამიურია და მუდმივი განახლების ჭრილში გაიაზრებს მას. დამოკიდებულება ტრადიციის ტრანსფორმაციისადმი იყო უფრო პოზიტიური, ვიდრე ის არის დღეს საქართველოში. კორსიკაში ახალმა საშემსრულებლო კულტურამ წარმოქმნა კრეატიული აქტივობის ისეთი ტალღა, რომელიც იწვევს სხვადასხვა პოსტ-განახლების თანმდევ მოვლენას, ასე მაგალითად, მონოდიური სიმღერების პოლიფონიური არანჟირებიდან, ნახევრად მივინყებული პოლიფონიური რეპერტუარის აღდგენიდან (უმეტესად, ცალკეული სოფლის უნიკალური ლათინური მესის მუსიკა), ახალი პოლიფონიური კომპოზიციებიდან (იღებს რა ადგილობრივ მუსიკალურ ენას, როგორც ბაზისს, გვთავაზობს ახალ ჰარმონიებს და ზოგჯერ ვოკალურ ხმასაც ამატებს), ვიდრე ახალი შანსონის სტილის სიმღერებამდე, რომლებიც ინსპირირებულია ისეთი ჟანრებით, როგორიცაა პორტუგალიური *fado* და ჩილეს *nueva canción* და ექსპერიმენტულ



კულტურათაშორის თანამშრომლობამდე. სტატია პოლიფონიური ჯგუფების აქტივობის შესახებ, რაც სისტემატურად შეუდებოდა ყოველდღიურ გაზეთებში *La Corse* და *Corse-Matin*, წარმოგვიდგენდა „ტრადიციისა და თანამედროვეობის შეუღლების“ ტიპურ დღესასწაულს და ახლებურად წარმოაჩენდა პოლიფონიას, როგორც სტილურ თუ ინტელექტუალურ დიალოგს.

საქართველოს ჯერ არ გამოუტანია სააშკარაოზე და არ განუხილავს პოსტ-განახლების მრავალფეროვნების ხარისხი. ამის ასახსნელად რამდენიმე ფაქტორი შეიძლება მოვიშველიოთ. საქართველოში უმაღლეს დონეზე განვითარებული მუსიკალური ენა, საოცარი რეგიონალური მრავალფეროვნებით გამოირჩევა იგი, რასაც ემატება ინდივიდუალური სიმღერების მდიდარი საგანძური და საარქივო ჩანაწერების ზღვა კოლექციები. ისტორიული ჩანაწერების თავიდან გამოცემის მიმდინარე პროექტები მოწმობენ, რომ უზარმაზარი მასალა ჯერ კიდევ შესასწავლი და აღმოსაჩენია. ის ფაქტი, რომ კორსიკული მუსიკალური მემკვიდრეობა შედარებით მცირეა და ნაკლებ მრავალფეროვანი, ნიშნავს რომ ახალი მასალა საჭირო იყო ახალი სამემსრულებლო კულტურის მხარდასაჭერად. კორსიკა მოექცა გვიანი 1980 - იანი წლების მსოფლიო მუსიკალური „ამოფრქვევის“ ეპიცენტრში. 1990-იანების პოსტ-განახლების ნარატივი კორსიკაში მკაფიოდ გამოხატავდა მუსიკის ეკუმენურ და სადღესასწაულო რიტორიკას და ემყარებოდა მსოფლიო მუსიკის, როგორც „*métissage*“-ის ანუ ურთიერთგანაცოფიერების კონცეფციას. კულტურათაშორის კავშირებს აადვილებდა ევროკავშირის მიერ დაფინანსებული პროგრამები, რასაც დამატებითი მიმზიდველობა გააჩნდა, რადგან ეს შესაძლებლობას აძლევდა კორსიკელ მუსიკოსებს საკუთარი თავი ახლებურად — ხმელთაშუაზღვის ესთეტიკის ნაწილად — წარმოეჩინათ. ეს პასუხობდა მათ დაუოკებელ სურვილს – დაბრუნებოდნენ უძველეს ფესვებს და ეპოვნათ ახალი იდენტობა თანამედროვე ფრანგული სახელმწიფოს ფარგლებს გარეთ. ყველაფერი იგივე ხდებოდა მაშინ საქართველოშიც, რომელიც კვლავ მოწყვეტილი იყო დასავლეთს, ანუ ეს იყო პერიოდი, რომელიც წინ უძღოდა იუნესკოს საქართველოში „ინტერვენციას“, რამაც ხელი შეუწყო პოლიფონიური მუსიკის რენესანსის ახალ ტალღას.

საქართველო და კორსიკა განსხვავდება ტრადიციული მუსიკისა და კულტურის პოლიტიკის იმპლემენტაციის კუთხითაც. კორსიკაში არ არსებობს ფოლკლორის სახელმწიფოსგან მხარდაჭერის მაგალითები, რაც ასე გამოარჩევს საბჭოთა პერიოდს. არასოდეს არსებობდა სახელმწიფო ანსამბლი. დღევანდელ დღეს კორსიკაში არ არსებობს საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის ან თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ანალოგი. საქართველოსგან განსხვავებით, კორსიკის კუნძული განიცდის, არა მარტო მაღალ დონეზე განსწავლული შემსრულებლების, არამედ მუსიკის თეორეტიკოსებისა და პროფესიონალი ფოლკლორისტების ფენის ნაკლებობასაც; საქართველოში სწორედ მათ შეასრულებს უდიდესი როლი ფოლკლორის აღორძინების პროცესში. კორსიკაში, შემსრულებელთა ჯგუფები (რომელთა უმრავლესობას მოყვარულები წარმოადგენენ) დამოუკიდებლად არსებობენ და სწორედ ისინი წარმართავენ ტრადიციისა და მისი თანამედროვე სამყაროსთან ადაპტაციის შეხამების პროცესს.

1990-იანი წლების შუაში შექმნილი (რაც აისახა კონცერტებში ან CD პროდუქციაში) მრავალი სამემსრულებლო ჯგუფის წარმატებამ განაპირობა კორსიკული კულტურის სიცოცხლისუნარიანობა დღეს. თუმცა, გარკვეული ნაწილი სინანულით საუბრობს ახალი სამემსრულებლო კულტურის მიერ ცოცხალი ტრადიციის ჩანაცვლების მასშტაბზე, რაც პირდაპირ უკავშირდება აუთენტური, ცოცხალი პოლიფონიური რეპერტუარის არტისტულ პროდუქტად ჩამოყალიბების პროცესს: განახლების ადრეული პროცესის დასაწყისში საკონცერტო სცენა ასრულებდა ტრადიციული მუსიკის გავრცელების ფუნქციას,

მაგრამ გარკვეული პერიოდის შემდეგ თავად ეს სცენა მოგვევლინა კოლექტიური პრაქტიკის ჩამნაცვლებლად (Turchini, 1999). მრავალი ჯგუფის რეპერტუარში, გვხვდება ახლად შექმნილი სიმღერები (რომლებიც მუსიკალური იდიომებისა და კორსიკული ენის გამოყენების გამო განიხილება, როგორც „ტრადიციული“), რომლებიც რაოდენობრივად აღემატება ზეპირი ტრადიციით შემორჩენილ უძველეს სიმღერებს. 2009 წელს კორსიკის *cantu in paghjella* შეიტანეს იუნესკოს არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის სიაში, რომელსაც ესაჭიროებოდა გადაუდებელი დაცვა; ამ დოკუმენტს თან ახლავს შემდეგი განმარტება: „პრაქტიკოსების მცდელობის მუხედევად აღადგინონ რეპერტუარი, *paghjella*-ს სიცოცხლისუნარიანობა თანდათანობით მცირდება; ეს გამოწვეულია მთელი რიგი ფაქტორებით: ახალგაზრდა თაობის ემიგრაციამ განაპირობა, ერთი მხრივ, რეპერტუარის გაღარიბება, ხოლო მეორე მხრივ, თაობათა შორის ტრადიციის გადაცემის მკვეთრი შემცირება. ზომების მიღებამდე, *paghjella* შეწყვეტს ამ სახით არსებობას, ის შეძლებს გადარჩეს მხოლოდ როგორც ტურისტული პროდუქტი, რომელსაც განყვეტილი აქვს კავშირი საზოგადოებასთან“<sup>2</sup>.

ამგვარად, მივუბრუნდით უმნიშვნელოვანეს საკითხს — როგორ უნდა გადარჩეს ფოკლორი პირველსაწყის მდგომარეობაში და როგორ უნდა იყოს ის მხარდაჭერილი; ამასთან, როგორ შევუხამოთ ბუნებრივი ტრანსფორმაცია და კრეატიული არტისტული განვითარება ერთმანეთს. იუნესკოს განსაზღვრება არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის შესახებ (ICH) გულისხმობს „თაობიდან თაობაზე გადაცემას“, მაგრამ, ამავე დროს, არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობა „არის მუდმივად განახლებადი „პროდუქტი“, რომელიც ხელახლა იქმნება არსებულ გარემო პირობებში თემისა და ცალკეული ჯგუფების მიერ და წარმოადგენს თავისებურ ინტერაქციას ტრადიციის ისტორიასთან“ (იუნესკო, 2003); ეს თავისთავად მის პარადოქსულობაზეც მიუთითებს. როგორც ჯეფ ტოდ ტიტონი ამბობს: „არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობა (აპმ) არის ძეგლი, რომელიც მოითხოვს დაცვასა და შენახვას. იუნესკო გულისხმობს, რომ აპმ-ის აუთენტურობა მის წარსულ დიდებაშია; აპმ-ს, როგორც ცოცხალი ტრადიციის გაგება მოითხოვს დაცვას; იუნესკოს მიაჩნია, რომ მისი მდგრადი განვითარება დაკავშირებულია მომავალში მისსავე ადაპტაციის უნართან“ (Titon, 2009b: 127). ეს დაძაბულობა ასახულია 2007 წ. ვიეტნამის რეგიონალურ შეხვედრაზე UNESCO-EIHCAP - ის ფარგლებში მომუშავე ჯგუფების რეკომენდაციებში, რომელთა უმრავლესობა მხარს უჭერს იდეას ტრადიციის მოქნილობის შესახებ: „კულტურულ მემკვიდრეობას უნდა ჰქონდეს განვითარებისა და არა გაყინვის შესაძლებლობა“ — „პარტნიორობა არსებითია აუთენტურობის გადაცემისთვის, მაგრამ აუთენტურობა არ არის ბარიერი ადაპტაციის პროცესისთვის“ — „არავინ არ უნდა „გაყინოს“ არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობა სტანდარტების გამოყენებით, რადგან ცვლილება გარდაუვალია“ (UNESCO and EIHCAP, 2008).

ტიტონისთვის არამატერიალური კულტურის კონცეფცია „მჭიდროდ არის დაკავშირებული ტრადიციის რესურსად გამოყენების იდეასთან; აგრეთვე, არა მარტო ტრადიციის, არამედ იმ პროცესების მართვასთან, რომლის საშუალებითაც ეს ტრადიცია წარმოდგენილი“ (2009a: 10). ეს დებატები, ამბობს ის, კულტურის მენეჯერებს (ეთნომუსიკოლოგებისა და ფოლკლორისტების ჩათვლით) აყენებს „თავდაცვით პოზიციაში“ (2009b: 119). ამან უბიძგა მას შემოეთავაზებინა იდეა „მემკვიდრეობის მართვის ნაცვლად კულტურის პოლიტიკის შექმნის“ შესახებ (2009a: 7). ის გვთავაზობს, კულტურის პოლიტიკა ავადოთ არა ეკონომიკურ, არამედ ეკოლოგიურ პრინციპებზე;

<sup>2</sup><http://www.unesco.org/culture/ich/en/USL/cantu-in-paghjella-a-secular-and-liturgical-oral-tradition-of-corsica-00315>

მუსიკა გავიაზროთ, როგორც ეკოსისტემა, რომელსაც შეიძლება მივუსადაგოთ ოთხი პრინციპი „ეკოლოგიის ახალი კონსერვაციიდან“: (i) მრავალფეროვნება (რომელსაც ადაპტაციური ღირებულება გააჩნია), (ii) ლიმიტი ზრდისათვის (იდეა მუდმივი განვითარებისა და ზრდის შესახებ არამდგრადია და რესურსები ამოწურულია), (iii) ურთიერთკავშირი (დამყარებულია დაკვირვებაზე, კერძოდ, ინტერვენცია ეკოსისტემის ერთ ნაწილში იწვევს წინასწარ დაუგეგმავ შედეგებს მეორეში) და (iv) მმართველობა (იდეა იმის შესახებ, რომ ადამიანები არიან არა რესურსების მფლობელები, არამედ მომვლელები) (2009b: 119).

ადაპტირებადობა და თანამშრომლობა არის ტიტონის მიერ მმართველობის გაგების ამოსავალი და რეცეპტიც მდგრადობის მისაღწევად. „ეკოსისტემის დღევანდელი მენეჯერები“, აცხადებს ის, განსხვავდებიან ადრეული კონსერვატორებისგან „ეფექტურობით, მენეჯმენტის ერთიანი ხედვითა და ადაპტაციის უნარით, დამხმარეს ფუნქციით და არა მაკონტროლებლის ხედვით და ხელს უწყობენ ისეთ მმართველობას, რომელიც ეფუძნება ადგილობრივ ექსპერტებთან თანამშრომლობას, რადგან სწორედ ისინი არიან პირდაპირ დაკავშირებული შედეგთან“ (Titon, 2009a: 11). გვთავაზობს „იმავეს კულტურის მენეჯერებისთვის“ და ასაბუთებს „ადაპტირებადი მენეჯმენტის საჭიროებას“, რომელსაც „ესმის დინამიური და პიროვნებაზე კონცენტრირებული კულტურის გამოხატვის ბუნება“ და „ნარსულის ოქროს საუკუნეში ყურების ნაცვლად ავითარებს მოქნილ პოლიტიკას, ეს კი, თავის მხრივ, განაპირობებს მდგრად მომავალს“ (2009b: 121). ამას უწოდებს „ჯანსაღ „მუსიკულტურულ“ (musicultural) ჩვევას“, მოყვარულს და პროფესიონალს უნდა შეეძლოს, შეჯიბრის გარეშე, პარალელურად არსებობა, სწორედ ისე, როგორც ეს ახალ და ძველ მუსიკალურ ქმნილებებს შეუძლიათ (2009b: 129).

პრაქტიკული ტერმინებით, ტიტონი ამბობს, რომ ეთნომუსიკოლოგების, ფოლკლორისტებისა და მუსიკალური კულტურის შიგნით მოღვაწე ადამიანების პარალელურად „საჭიროა იმ მცდელობების ხელშეწყობა, რომელიც იწვევს საზოგადოების ფენების გააქტიურებას ქვეყიდან-ზევით, ეს კი, თავის მხრივ, სტიმულს აძლევს ადგილობრივ გარემოში, ერთობლივად მუსიკის კეთების პროცესს“ (Titon, 2009b: 135). ამ ტიპის თანამშრომლობა დაედო საფუძვლად ფოლკლორის ცენტრის ხედვას ახალი სალოტარო სკოლის შესახებ, რომელიც პრაქტიკულად უკვე ჩამოყალიბდა საქართველოს სხვადასხვა რეგიონში, მათ უდიდესი მნიშვნელობა აქვთ, მითუმეტეს, რომ სულ ახლახანს აღორძინების პროცესებს ვხვდებით აჭარის ნაწილში. ერთობლივად მუსიკის კეთების სტიმულირება გამოიხატება, მაგალითად, საზოგადოებრივი თავშეყრის ადგილებში ამ ტიპის მუსიკის აუღერებაში. თბილისსა და სხვა ცენტრებში ანსამბლები უმნიშვნელოვანეს როლს ასრულებენ მუსიკალური ცხოვრების აღორძინების პროცესში. ყოველი ახალი ანსამბლი წარმოადგენს თავისებურ მოდელს ახალგაზრდებისთვის. და ბოლოს, როგორც ამას ვასაბუთებ ჩემს ნარკვევში, რომელიც გამოქვეყნებულია წიგნში *მუსიკა, როგორც მემკვიდრეობა* (2017), ყველაზე დიდი გამოწვევაა, ვიპოვოთ, ერთი მხრივ, დაცვისა და შენახვის გზა, მეორე მხრივ კი, შევძლოთ დავტოვოთ სივრცე კრეატიული განვითარებისა და ბუნებრივი ადაპტაციისთვის, მივცეთ მუსიკას შესაძლებლობა, იარსებოს საზოგადოების სხვადასხვა ფენაში სხვადასხვაგვარად. გასაკვირი არაა, რომ ეს სამუშაო ჯერ კიდევ დაუსრულებელია.

CAROLINE BITHELL  
(GREAT BRITAIN)

### POLYPHONY, HERITAGE AND SUSTAINABILITY

In this paper I bring together themes and issues from the literature on music revival, intangible cultural heritage, and music and sustainability<sup>1</sup>. My consideration of some of the questions raised in this literature is interwoven with observations concerning recent developments in the promotion and practice of vocal polyphony in Georgia and how the Georgian case may be contrasted with that of Corsica, the main focus of my research between 1993 and 2007. Aided by this comparative perspective, my aim is to invite reflection and discussion rather than to provide answers.

In my Corsican research, I was faced with a fairly classic kind of revival. The *riacquistu* (reappropriation) that gathered force in the 1970s included the essential ingredients that Tamara Livingston would later list in her article in *Ethnomusicology* (1999): core catalysts, original sources, an ideology and discourse, a community of followers, organised activities, and supporting industries. Closely linked with nationalist politics and the ongoing tension with France, Corsica's *riacquistu* had the kind of oppositional character that Livingston also identified as a feature of many revivals. In this case, the restoration for which the revivalists strove included not only the musical heritage but also the Corsican language, together with a distinctive, non-French identity founded on what were seen as more wholesome, traditional values. Looking to the past as a source of not only authentic cultural materials but also a more authentic way of life was another trend that Corsican revivalists shared with their counterparts elsewhere in Europe and North America.

By 2007, when Juniper Hill and I embarked on the project that would result in *The Oxford Handbook of Music Revival* (2014), the time was ripe to open up the field of revival studies to new theoretical approaches as well as extending its geographical reach. Timothy Rice's (2001) work on metaphors for music – music as art, entertainment, commodity, social behaviour, emotional expression, and referential symbol – prompted us to conceptualise revival in similar ways. Alongside the metaphor of revival as social movement that was dominant in Livingston's model, we developed complementary readings of revival as cultural rescue or therapy following war or natural disaster, and as cultural recovery following freedom from colonial oppression. Other new trends that had helped shape contemporary revivals also assumed prominence. Several of our authors highlighted the growth of the heritage industry, the impact of UNESCO's programmes for safeguarding intangible cultural heritage, and the accompanying discursive shift from local tradition to world heritage. Others drew attention to developments in digital technologies and online communications and the new opportunities they had opened up for accessing both material resources and social networks. Others again revealed the participatory dimensions of revivals as sites of social bonding, with some also noting the ways in which outsiders might become involved in someone else's revival. These new trends are all evident in the most recent cycle of musical renaissance in Georgia. Finally, we explored the concept of post-revival: in response to the question "What comes after revival?" we

---

<sup>1</sup>Some aspects of this discussion are addressed in greater depth in Bithell (2017). I gratefully acknowledge the support of the British Academy and Leverhulme Trust, which enabled me to pursue new research in Georgia in 2015.

envisaged a post-revival phase populated by transformations or new musical departures for which the original revival had served as a catalyst.

While living in Tbilisi in the autumn of 2015, I was able to follow the activities of several of the city's ensembles. I attended rehearsals and performances (including festival appearances elsewhere in the country), visited youth groups and classes for children led by some ensemble members, met with singers informally in cafes and restaurants, and sometimes accompanied them on trips outside the city. In this way I gained an insight into the variety of contexts in which these ensembles perform and a better understanding of what it means to be a member of such an ensemble. It quickly became clear that staging formal concerts is, for many, not the only goal or even the activity they consider to be most important. Most ensembles have members who chant in one of Tbilisi's many churches and they may also be invited to chant for special events outside the city. During the time of my preliminary survey, some were engaged to entertain delegates at conferences, provide animation for wine-tastings and record songs for a film soundtrack. Less formal singing took place at restaurants, during family celebrations, in churches or monasteries that were simply visited as part of an outing, and sometimes on the street. The significant amount of singing that takes place under the radar, often in semi-private situations, may not be part of an ensemble's public image but it is central to what motivates individual members and to their shared philosophy of what it means to sing together. It also points to the continuation of music-making as part of everyday life in the urban context. Members of the group Adilei, for example, believe strongly that (in the words of Giorgi Khukhunaishvili) folk songs should be sung "in every situation where you can express your feelings. Maybe in the yard, in the garden, in the park – where you meet other people ... This song is not only for rehearsal and concert halls. It's lifestyle" (interview, 2015). Some ensemble directors spoke not only of the social rewards of being part of a group but also of the psychological benefits for individual members and of how, in some cases, this aspect also guided their choice of repertoire.

This is not to say that the concert stage has lost any of its appeal or authority. A rather curious development is the recent increase in the number of state ensembles. It is perhaps not surprising that the newest additions, Basiani and Shavnabada, should have begun to move closer to the so-called academic style of performance. As professionals, state ensembles play an important ambassadorial role in presenting Georgian culture in major international arts venues. When they perform overseas, they need to appeal to different kinds of audiences, including audiences for classical music as well as folk music. From this perspective, the tendency for songs to be treated in a way that is akin to musical works in a classical sense is also not surprising or out of place. This is, however, only one possible format for the presentation and dissemination of traditional music and dance. The aesthetic of this kind of "product" is very different from the more naturalistic presentation favoured by Mtiebi, inspired by Gigi Garaqanidze's notion of ethnomusic theatre, and seen also, for example, in Sathanao's presentation of lullabies at an earlier symposium and the musical-ethnographic performance 'Tsutisopeli' (directed by Soso Kopaleishvili) featuring singers from Bolnisi. In this case, the choreography is designed to offer an insight into the way in which the songs and dances presented were originally a part of village life, with reference to the life events (such as birth, marriage or death) that inspired them, the different activities they accompanied, and the emotions they embodied. Yet another way of engaging the audience is pursued by the group Chveneburebi, who strive (as Giorgi Sakhokia describes it) "to make the audience part of the performance. We dance with them, we call them from the stage to come and sing with us" (interview 2015).

In considering these very different approaches to the aesthetics and functions of performance,

there are important distinctions to be made between music as cultural capital and music as social capital, between what Thomas Turino (2008) terms "presentational performance" and "participatory performance", and between stage culture and living tradition. The spectacular stage shows of the state ensembles are primarily a manifestation of cultural capital and presentational performance: here, music and dance function as art and entertainment, performed by virtuosos for an audience whose physical participation is limited to applause. By contrast, some ensembles place greater emphasis on music as social capital: when performing on stage, they aim to involve audience members as more active participants rather than mere observers, and they express a strong desire to safeguard other spaces where music can operate as social behaviour and emotional expression.

If we accept this distinction between two rather different kinds of music making (with the caveat that they need not be mutually exclusive as far as the choices made by individual performers are concerned), questions about authenticity also become more complicated. Benchmark criteria for measuring authenticity are often derived from what are considered to be the "best" or most authoritative performances captured in historical recordings, according to values and judgements that are at least in part subjective. This emphasis on the song or other performance material as a (timeless) entity, now detached from the original circumstances of its production (including the bodies that produced the sounds that have now outlived them), correlates with the privileging of product-oriented criteria over other orders of criteria that might be used for assessing authenticity – such as person-oriented or process-oriented criteria (see Hill and Bithell, 2014) – and with the privileging of musical texts and textures over human pretexts and social contexts. The valorisation of particular recordings that come to be treated as canonical also attributes a false sense of fixity to what might better be viewed as a single, partial snapshot of what was in reality a more variegated and shifting musical landscape. It is especially problematic if these product-oriented criteria are carried over from formal or professional performance situations to everyday or amateur environments. Music-making in domestic settings is clearly governed by different criteria, including spontaneity, intention and sincerity, while also being subject to local contingencies to which it may need to adapt on any particular occasion. A distinction also needs to be made between public time and private time and between the identities (and associated responsibilities) of professional performer and private citizen. The former may be answerable to a higher authority, but who holds authority in the private or domestic realm?

These considerations are part of a set of challenges faced by heritage managers today. In the case of musical genres whose survival is under threat, how might the need to preserve and sustain cultural practices be balanced with the rights of individuals and communities to make their own choices and determine their own futures? How might we work to sustain amateur as well as professional activity – music and dance performed as part of people's everyday lives as well as on the stage? How might we find a balance between music as cultural capital and music as social capital, between performance and participation, between protection and natural processes of evolution or transformation?

As my research in Georgia has begun to take shape, it has been interesting to reflect on the kinds of questions and tensions that were at the centre of cultural debates in Corsica twenty years ago. As indicated earlier in this paper, Corsica's *riacquistu* was a bottom-up, activist revival, driven from the grass roots. By the 1990s, however, the fashion for world music had brought a host of new opportunities to engage with other music-makers, as well as audiences, beyond the island's horizons. This outward-looking perspective offered musicians the new identity of cultural ambas-

sador, together with greater artistic freedom. More women began to appear on stage, sometimes embarking on a more creative path that would extend the polyphonic repertoire rather than simply recycling it. New debates emerged about how to balance faithfulness to the past with the need to move forward. There were points of tension between those who adopted a conservative stance, viewing departures from established norms as a betrayal of the tradition, and those who embraced a view of tradition as something fluid and dynamic that was always refreshing itself. Overall, attitudes towards the transformation of traditional styles and the introduction of new compositions were more positive than they are in Georgia today. The new performance culture produced a wave of creative activity that resulted in different kinds of post-revival spin-offs, including polyphonic arrangements of songs that were originally monodic, reconstructions of semi-forgotten polyphonic repertoire (most notably settings of the Latin mass unique to individual villages), new polyphonic compositions (taking the indigenous musical language as their starting point but introducing novel harmonies and sometimes adding extra voice parts), new chanson-style songs that drew inspiration from other genres such as Portuguese fado and Chilean nueva canción, and experimental cross-cultural collaborations. Articles about the activities of the polyphonic groups that were a regular feature in the daily newspapers, *La Corse* and *Corse-Matin*, typically celebrated the "marriage of tradition and modernity" and the reframing of polyphony as stylistic or intercultural dialogue.

Georgia has not yet exhibited this degree of post-revival diversification. Several factors help explain why this should be so. Georgia has a highly developed musical language, an unusual level of regional diversity, a comparatively rich treasure-trove of individual songs, and far more extensive collections of archival recordings, published song collections and dedicated teaching materials. The ongoing project of repatriating and reissuing historical recordings means that there is plenty of fresh material still to be explored. The fact that Corsica's musical heritage is relatively compact and far less diverse meant that new material was needed, at an earlier stage, to help sustain the new performance culture. Corsica was also closer to the epicentre of the world music explosion in the late 1980s. Post-revival narratives in Corsica in the 1990s drew heavily on the ecumenical and celebratory rhetoric surrounding world music and more explicitly on the French conceptualisation of world music as *'métissage'* or cross-fertilisation. Cross-cultural collaborations were also facilitated, in practical terms, by the funding programmes of the European Union, and this had the added appeal of allowing Corsican musicians to reposition themselves as part of a broader Mediterranean aesthetic that reinforced their claim to ancient roots and a shared identity beyond the constraints of the modern French state. This was all happening at a time when Georgia was still relatively cut off from the West and it predated by several years UNESCO's intervention in Georgia and the new wave of polyphonic renaissance that it helped to fuel.

Georgia and Corsica also differ considerably with regard to the kind of infrastructure that is in place to promote or regulate the practice of traditional music and implement cultural policy. In Corsica there was no equivalent of the state-supported folklore that was such a prominent feature of the Soviet era. There has never been a state ensemble. In present-day Corsica there is no real equivalent of Georgia's State Folklore Centre or State Conservatoire. The island lacks not only generations of highly trained performers but also the stratum of music theorists and professional folklorists who, in Georgia, have played such a pivotal role in defining the terms of engagement. In Corsica, the performing groups (the majority of which function on an amateur basis) operate independently of any official scrutiny or review and it is they who have taken the lead role in driving debates and shaping discourses about the nature of tradition and its re-articulation in the modern world.

The success of the many performing groups that had formed by the mid-1990s (reflected in concert activity and CD production) led many to celebrate the fact that Corsican culture was now alive and well. Yet already some regretted the extent to which the new performance culture had replaced the living tradition as polyphonic repertoires migrated from the realm of popular expression to that of artistic product: the concert stage had served as a vital platform for reappropriating and disseminating traditional music in the early stages of the revival but had ended up becoming a substitute for collective practice (Turchini, 1999). In the repertoires of many groups, songs from the older layers of the oral tradition were soon outnumbered by newly composed songs, many of which were now presented as "traditional" on account of their incorporation of indigenous musical idioms and their use of the Corsican language. When in 2009 Corsica's *cantu in paghjella* was inscribed on UNESCO's List of Intangible Cultural Heritage in Need of Urgent Safeguarding, the accompanying description asserted that: "Despite the efforts of its practitioners to revitalize its repertoires, *paghjella* has gradually diminished in vitality, due to a sharp decline in intergenerational transmission caused by emigration of the younger generation and the consequent impoverishment of its repertoire. Unless action is taken, *paghjella* will cease to exist in its current form, surviving only as a tourist product devoid of the community links that give it real meaning."<sup>2</sup>

And so we return to the question of how the survival of folk music in its primary habitat can best be supported and how this can be balanced with allowing for both natural transformation and creative artistic development. UNESCO's own definition of intangible cultural heritage (ICH) as something that is "transmitted from generation to generation" but is, at the same time, "constantly recreated by communities and groups in response to their environment, their interaction with nature and their history" (UNESCO 2003) creates an inescapable paradox. As Jeff Todd Titon puts it, "in conceiving of ICH as a monument requiring protection and preservation, UNESCO implies that its authenticity rests in its past glory; yet in conceiving of ICH as a living tradition deserving safeguarding, UNESCO implies that its sustainability rests in its ability to adapt for the future" (Titon, 2009b: 127). This tension is reflected in several of the recommendations made by the working groups that met during the UNESCO-EIIHCAP Regional Meeting in Vietnam in 2007, many of which support the view of tradition as flexible rather than fixed: "Cultural heritage should be allowed to evolve rather than be frozen" – "Partnership is essential to ensure authentic transmission but authenticity does not preclude adaptation" – "One cannot or should not 'freeze' intangible cultural heritage with the use of benchmarks or standards, as change is inevitable" (UNESCO and EIIHCAP 2008).

For Titon, concepts like intangible cultural heritage are nonetheless "bound up with the idea of tradition as a resource, in an attempt to manage not only the tradition but also the discourse through which it is represented" (2009a: 10). The discourse itself, he argues, places cultural managers (including applied ethnomusicologists and public folklorists) "in a defensive posture of safeguarding property assets" (2009b: 119). This prompts him to suggest that, "instead of heritage management, sustainability and stewardship appear more promising avenues for cultural policymaking" (2009a: 7). He further proposes that cultural policy should be informed by principles drawn not from economy but from ecology, with music viewed as a ecosystem to which four principles from "the new conservation ecology" might be applied: (i) diversity (which has adaptive value), (ii)

---

<sup>2</sup>See: <http://www.unesco.org/culture/ich/en/USL/cantu-in-paghjella-a-secular-and-liturgical-oral-tradition-of-corsica-00315>



limits to growth (the notion that ever-expanding growth is unsustainable and resources themselves are finite), (iii) interconnectedness (based on the observation that interventions in one part of an ecosystem will have sometimes unintended consequences in another), and (iv) stewardship (the idea that humans are caretakers, not owners, of resources) (2009b: 119).

Adaptability and collaboration are central to Titon's understanding of stewardship and his recipe for sustainability. Today's "ecosystem managers", he asserts, are distinguished from earlier conservationists by the realisation that "to be effective, their management must be holistic and adaptive, supportive rather than controlling, and promote stewardship in collaboration with local experts who have a direct stake in the outcome" (Titon, 2009a: 11). Suggesting that "cultural managers ought to do the same", he argues for the need for "adaptive management" that "understands the dynamic and person-centered nature of expressive culture" and "instead of looking toward a golden age in the past, develops flexible policies that enable a sustainable future" (2009b: 121). In what he terms "a healthy musicultural habitat", amateur and professional traditions should be able to exist in parallel, without the need to compete, as should new and old musical works (2009b: 129).

In practical terms, Titon identifies a need for "more bottom-up, community-based efforts to promote participatory music-making in local venues" (Titon, 2009b: 135), alongside partnerships of ethnomusicologists, folklorists and music culture insiders. With regard to this kind of partnership, the Folklore Centre's vision for the new lotbari schools now being established in different regions of Georgia is of particular interest, as are the most recent local revivals in parts of Achara, for example. With respect to encouraging informal, participatory music-making in local venues, small practical changes – such as switching off a television or piped music in a bar – can make a significant difference in allowing singers to reclaim communal spaces. In Tbilisi and other urban centres the ensembles themselves are central players in the project of reviving musical life as well as musical works. Each new ensemble represents another group of singers with the potential to burst into song in informal settings, as well as on stage, to act as role models for young people in particular and to help create opportunities for others to join in. Ultimately, as I argue in my contribution to the volume *Music as Heritage*, the greatest challenge is to find ways of safeguarding and valorising unique musical legacies while also, on the one hand, allowing for the kind of creative development and natural adaption that has always had a place in what becomes enshrined as "tradition" and, on the other, enabling music to do its work in society at different levels and in diverse ways. Perhaps not surprisingly, this is still a work in progress.

## References

- Bithell, Caroline. (2017). "Folklore in a World in Transition: Intangible Cultural Heritage in Georgia (Caucasus)". In: *Music as Heritage: Historical and Ethnographic Perspectives*. Edited by Barley Norton and Naomi Matsumoto. London: Routledge.
- Bithell, Caroline and Hill, Juniper. (editors). (2014). *The Oxford Handbook of Music Revival*. New York: Oxford University Press.
- Khukhunaishvili, Giorgi and Adilei. (2015). Interview with the author. Tbilisi.

- Livingston, Tamara E. (1999). "Music Revivals: Towards a General Theory." In: *Ethnomusicology* 43, no. 1: 66–85.
- Rice, Timothy. (2001). "Reflections on Music and Meaning: Metaphor, Signification and Control in the Bulgarian Case". In: *British Journal of Ethnomusicology* 10 (1): 19–38.
- Sakhokia, Giorgi and Chveneburebi. (2015). Interview with the author. Tbilisi.
- Titon, Jeff Todd. (2009a). "Economy, Ecology, and Music: An Introduction." In: *The World of Music*, vol. 51, no. 1: 5–15.
- Titon, Jeff Todd. (2009b). "Music and Sustainability: An Ecological Viewpoint." In: *The World of Music*, vol. 51, no. 1: 119–137.
- Turchini, Ghjiseppu. (1999). "Vinti Anni di Creazione." In: *Le Mémorial des Corses*, vol. 7. Ajaccio: Éditions Albiana.
- Turino, Thomas. (2008). *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago and London: University of Chicago Press.

**პოლიფონიის, როგორც მომთაბარე ცნების, გაგება — მოკლე მიმოხილვა**

თუ იდეების ისტორიას გადავხედავთ, ნათელი გახდება, რომ გარკვეულ დროში გარკვეული ინტელექტუალური მეთოდი უპირატესობს და გავლენას ახდენს მოაზროვნეებსა და მკვლევარებზე, რომლებიც ხალისით ქმნიან ზოგად ტენდენციებზე მორგებულ საკუთარ ტერმინოლოგიას. ამგვარად, შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ სწორედ ეს სპეციფიკური ცნებები, რომელნიც აქტიურად აყალიბებენ მოცემული კულტურული არეალის ინტელექტუალურ ამინდს, სინამდვილეში, გვევლინებიან მის სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვან კომპონენტებად. ისინი გადიან იმ დისციპლინათა საზღვრებიდან, რომელთა ფარგლებშიც ჩამოყალიბდნენ: სრულიად ახალ სივრცესა და, ხშირად, მოულოდნელ კონტექსტში, მსუბუქად ან სრულიად შეცვლილი მნიშვნელობითა და კონოტაციით გამოყენებულნი, ისინი ამტკიცებენ საკუთარ ინტელექტუალურ პოტენციალს, რამაც შეიძლება მიგვიყვანოს შორს მიმავალ შედეგებამდე, ახალ მნიშვნელობამდეც კი. მიეკე ბალმა შენიშნა ზოგიერთი ცნების მეტამორფული გამოყენებისა და ორიგინალური იდეების გამოხატვის უნარი და აღნიშნა: „ცნებები არ არიან უძრავნი. ისინი მოგზაურობენ დისციპლინებს, ინდივიდ მკვლევარებს, ისტორიულ პერიოდებსა და გეოგრაფიულად გაფანტულ აკადემიურ საზოგადოებებს შორის“ (Bal, 2002: 24). აქედან გამომდინარე, ბალი გვთავაზობს, მათ „მოგზაური“ ანუ „მომთაბარე“ ცნებები ვუწოდოთ.

მოცემულ მოხსენებაში ტერმინ „პოლიფონიას“ განვიხილავ, როგორც მსგავს მომთაბარე ცნებას. მაშინ, როცა „პოლიფონია“ ძალზედ მუსიკალურ ტერმინადაა მიჩნეული, ფაქტობრივად, ის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი მოგზაური ცნებაა, რომელსაც კოლონიალური წარმატება აქვს სხვა დისციპლინებში — მაგალითად, ლიტერატურასა და კინომცოდნეობაში ან ფილოსოფიაში — მაშინ, როდესაც, ჩვეულებრივ, მუსიკოლოგია სესხულობს ტერმინოლოგიას სხვა დისციპლინებიდან. უფრო მეტიც, მუსიკის თეორიიდან ნასესხებმა ამ ცნებამ გაიარა ხელახალი განსაზღვრების, დამუშავების პროცესი, რამაც საბოლოოდ თვით მისი მახასიათებლებიც კი გაფართოვა პირველად მნიშვნელობასთან შედარებით. შედეგად, სიტყვა „პოლიფონიამ“ შეიძინა ახალი ასპექტები და დამატებითი მნიშვნელობები. 21-ე საუკუნის მუსიკოლოგები და ეთნომუსიკოლოგები კარგად არიან ინფორმირებული ჰუმანიტარულ და საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებში პოლიფონიის ამ კოლონიალური რეზონანსის შესახებ: შესაბამისად, მათ დაინყეს საკუთარ კვლევებში ამ ტერმინის გამოყენება, ასე ვთქვათ, გაფართოებული მნიშვნელობით, იდეის ახალი ფარული შესაძლებლობების გათვალისწინებით.

**მუსიკოლოგია და მისი ტერმინოლოგია: წინასწარი კომენტარები**

მუსიკოლოგია ყოველთვის გახსნილი იყო სხვა დისციპლინების მიმართ, ის სიამოვნებით სესხულობდა მათ ტერმინოლოგიას. მე-19 საუკუნეში, ახლად დაფუძნებული მუსიკალური მეცნიერება (Musikwissenschaft) თავიდანვე მიესალმებოდა სხვა სფეროების მეცნიერულ იდეებს, რომელთა მეთოდოლოგიური სიცხადე უნდა ასახულიყო ადაპტირებულ ცნებებში და უნდა შეექმნა ახალი დისციპლინის მეცნიერული ბაზისი.

შესაბამისად, მუსიკოლოგიამ აღმოაჩინა, რომ მუსიკის აღსაწერად მას ესაჭიროებოდა ენის (ენების) გამოგონება, ან გამოგონილის ახლად გადააზრება. მართლაც, მე-19 საუკუნეში მუსიკოლოგების განკარგულებაშია რიტორიკის განსხვავებული ტიპები, რის გამოც

უხვად ვხდებით შედარებებსა და მეტაფორებს<sup>1</sup>. (Eggers & Rothe, 2009: 10-11). მუსიკაზე საუბრისას დამახასიათებელი იყო არქიტექტურასთან, მათემატიკასთან, ისევე, როგორც ბიოლოგიურ ტერმინოლოგიასთან დაკავშირებული ცნებების გამოყენება. მიუხედავად იმისა, რომ ტერმინოლოგიის ადაპტირება მკაცრად შერჩევითი იყო, ნასესხები ცნებების დამკვიდრებამ შესაძლებელი გახადა მყარი მუსიკოლოგიური ენის ჩამოყალიბება, რითიც ხელი შეუწყო მუსიკოლოგებს, მუსიკის მოყვარულებს, კრიტიკოსებსა და ა.შ. (Dörries, 2002: 1-20) შორის ურთიერთობებს.

ისე ჩანს, თითქოს სხვა დისციპლინებიდან, ძირითადად, მუსიკოლოგია სესხულობს ცნებებსა და ადაპტირებულ ტერმინოლოგიას. ასევე, უნდა აღინიშნოს მუსიკოლოგიური ტერმინების წარმატებაც სხვა დისციპლინებში. როგორც უკვე აღვნიშნე, ერთ-ერთი ასეთი ცნებაა „მრავალხმიანობა“.

### ლიტერატურიდან კინემატოგრაფიაში

„პოლიფონია“ მიჩნეულია ფაქტურასთან დაკავშირებულ ტიპურ მუსიკოლოგიურ ტერმინად, რომელიც ხშირად გამოიყენება სხვადასხვა ჟანრთან მიმართებაში (ფუგა, კანონი და ა.შ.), განიხილება ისტორიული პერსპექტივიდან, საავტორო და ფოლკლორული მუსიკის ვოკალური და ინსტრუმენტული ფენომენების განვითარებაზე მსჯელობისას. ამასთანავე, „პოლიფონია“ აქტიურად გამოიყენება სხვა აკადემიურ დისციპლინებში, თანაც, შეუზღუდავად – ლიტერატურაში, კინემატოგრაფიაში, პედაგოგიაში, გეოგრაფიაში, პოლიტიკაში. ამ ცნების არა-მუსიკოლოგიურ კონტექსტში გამოყენების პოპულარიზებას რუს მკვლევარს, ფილოსოფოსსა და ლიტერატურის კრიტიკოსს, მიხეილ ბახტინს (1895-1975) უნდა ვუმაღლოდეთ. მისმა ინტერესმა ამ ტერმინის მიმართ განაპირობა დიდი ინტერესი სხვა ავტორების მხრიდანაც, რომლებიც ხშირად მიუთითებენ ბახტინის გავლენაზე ცნება „პოლიფონიის“ ათვისებაში. ტერმინის სიცოცხლისუნარიანობა დადასტურებულია არა მხოლოდ მისი საყოველთაო მიმზიდველობით სხვადასხვა მკვლევრისთვის, არამედ მის ახალ-ახალ ინტერპრეტაციებსა და მუსიკოლოგებისა და ეთნომუსიკოლოგების მიერ შემუშავებულ განსხვავებულ გააზრებაში. როგორც ჩანს, ტერმინი „პოლიფონია“, რომელიც ბევრს მოგზაურობდა სხვადასხვა დისციპლინაში, დაუბრუნდა მუსიკის თეორიის სფეროს, მაგრამ გამდიდრებული ახალი პერსპექტივებითა და დამუხტული ახალი კონტექსტებით.

ტერმინ „პოლიფონიის“ ფართო აღიარებას შეიძლება თვალი გავადევნოთ 1920-იანი წლებიდან, როდესაც ბახტინი დოსტოევსკის ნაწარმოებების ინტერპრეტაციაზე მუშაობდა. ეს ის პერიოდაა, ხელოვანის შემოქმედება ერთ-ერთ ცენტრალურ თემად რომა მიჩნეული რუსულ ფილოსოფიაში<sup>2</sup>. მის ადრეულ, ნოვატორულ კვლევაში დოსტოევსკის შემოქმედების პრობლემები (1929), ბახტინი სპეციფიკურ ნარატივებზე საუბრისას წარადგენს პოლიფონიის ცნებას, რომელიც შესაძლებლობას იძლევა ერთმანეთთან მრავალმხრივად დაკავშირებული, სხვადასხვა ხმის განსხვავებული, თუნდაც საწინააღმდეგო მოსაზრებე-

<sup>1</sup>წინა ეპოქებიდან მემკვიდრეობით მიღებულ გავრცელებულ ტენდენციებს შორის, შეგვიძლია დავასახელოთ მუსიკის აღწერისას ემოციასთან (ეფექტებთან) დაკავშირებული ცნებები; ან ლინგვისტიკის ლექსიკის გამოყენება. უმეტესად, მუსიკა აღიქმებოდა, როგორც სპეციფიკური ენა, რომელსაც გააჩნია საკუთარი, მუსიკალური გრამატიკა. დაწვრილებით იხილეთ: მაიკლ ეგერსისა და მათიას როტის 'Einleitung', ნიგნე: Michael Eggers, Matthias Rothe (eds.) Wissenschaftsgeschichte als Begriffsgeschichte. Terminologische Umbstände im Entstehungsprozess der modernen Wissenschaften, Bielefeld: Transcript, 2009, pp.10-11.

<sup>2</sup>იმავდ დროს, ამ საკითხზე წერდა ფიოდორ ა. სტეპინი: ცხოვრება და შემოქმედება (1923) ან ნიკოლაი ა. ბერდიაევი: შემოქმედებითი აქტის მნიშვნელობა (1916). მაშინ, როცა მე-20 საუკუნის დასაწყისში დოსტოევსკის ცხოვრება და შემოქმედება ვრცლად იყო შესწავლილი და კომენტირებული. ასევე, აქ ხსენებულმა ავტორებმა მიუძღვნეს საკუთარი შრომები ამ პრობლემებს: იხილეთ: ბერდიაევის დოსტოევსკი: ინტერპრეტაცია (1921; 1934) და სტეპინის Dostoewskij und Tolstoj. Christentum und soziale Revolution (1961).

ბის წარმოჩენას. პოლიფონია არის როგორც მთხოვლის, ასევე, ტექსტის პერსონაჟების მრავალი ხმის მოსმენა-გაგების შედეგი. ამდენად, პოლიფონიური ნარატივი მუშაობს, როგორც ღრმა შინაგანი წვდომის წყარო. ასევე, განსხვავებული ნარატიული ხმების კვაზი-სიმულტანური წარმოდგენა ქმნის პოლიფონიური ავტორობის ეფექტს. როგორც ბახტინი აღნიშნავს, დოსტოევსკი თავის რომანებში „პოლიფონიური ორგანიზების“ წყალობით ახერხებს გაემიჯნოს საკუთარ გმირებს, რომლებიც არიან „თავისუფალი ადამიანები, აქვთ უნარი იდგნენ მათი შემქმნელის გვერდით, შესწევთ ძალა არ დაეთანხმონ მას და აუშხედრდნენ კიდეც (Bakhtin, 1984: 6). განსხვავებულ მოსაზრებათა მრავალფეროვნებას არ მივყავართ მათ საბოლოო სინთეზამდე: ინდივიდუალური პერსონაჟების ფასადებს მიღმა „შეურწყმელი ცნობიერებების პლურალობა“ დაფარული რჩება „ინდივიდუალური ცნობიერების საზღვრებში“. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, დოსტოევსკის პოლიფონია ჰგავს „შეურწყმელი ხმების მარად ჰარმონიას [...] მათ უწყვეტ და შეურიგებელ უთანხმოებას“.

მრავალი ხმის ცნების, როგორც პოლიფონიის გამოყენება ბახტინის საშუალებას აძლევს დოსტოევსკის ნარატივი ახსნას ტრაგედიის ტერმინებით „კატასტროფული განვითარების პრინციპების შესაბამისად, თვითარსებობის არასიმულტანური მომენტების (თანამედროვე, უნიადაგო) ურთიერთსაწინააღმდეგო თანაარსებობაში შერწყმა და (წარჩენი, მონოლოგიური) განსხვავებულობა (Kliger, 2011: 84). ილია კლიგერი ვარაუდობს, რომ დოსტოევსკის რომანების პოლიფონიურობის თვით ბახტინისეული ინტერპრეტაცია „შეიძლება უკეთ იქნას წარმოდგენილი, როგორც მცდელობა, გადაიაზრო ტრაგიკულის კატეგორია უთანასწორო თანამედროვეობის გარემოებებისთვის“.

რაღაც ხარისხით ბახტინის მიერ პოლიფონიის ცნების გამოყენება იყო პასუხი ადრეული მე—20 საუკუნის მოდერნისტულ გარემოზე. მან ეს ცნება სხვადასხვა წყაროზე დაყრდნობით განავითარა, მათ შორის ლიტერატორების კრიტიკული კითხვით, ისევე, როგორც რელიგიური მოსაზრებებით. სწორედ პოეტისა და მკვლევრის ვიჩქესლავ ივანოვის (1866—1949) სტატიამ „დოსტოევსკი და ტრაგიკული რომანები“ (1911) იქონია გავლენა პოლიფონიისა და მონოლოგის, როგორც მხატვრული შემოქმედების ორი პრინციპული წესის გაგებაზე; ეს ორი წესი გავლენას ახდენს საპირისპირო მსოფლმხედველობის ფორმირებაზეც (Bocharov, 2000: 346).

პოლიფონიის ცნება მისთვის შთამაგონებელი აღმოჩნდა, რადგან ის ეხმიანება სამების, როგორც მრავალფეროვნებაში ერთობის ცნებასა და სოციალური დისკურსის გაგებას (Mihailovic, 1997: 1). ბახტინს სწამდა, რომ კამათისა და შეუთანხმებლობის დროს ოპონენტები არ საჭიროებენ სწორი და არა სწორი კატეგორიების ფარგლებში მოხვედრას: სიმართლე, ასევე, პლურალისტულია, ანუ პოლიფონიურია. თვით სიმულტანური დებულებებიც კი განიხილებიან, როგორც ურთიერთსაწინააღმდეგო, სწორედ მათ თანადამთხვევას მივყავართ ჭეშმარიტებამდე. თითოეული და ერთადერთი ხმა თანაბრად მნიშვნელოვანი და სიმართლის შემადგენელია.

მაშინ, როდესაც პოლიფონიის ცნება გამოიყენებოდა ლიტერატურის თეორიაში, მან, ასევე, შეაღწია კინოს თეორიაში — შედარებით ახალ და კარგად განვითარებულ ხელოვნებაში. მუსიკალური თეორიიდან ნასესხები ტერმინების გამოყენება ადრეულ კინემატოგრაფიაში იმ დროისთვის ჩვეულებრივი მოვლენა იყო<sup>3</sup>. მაგალითისათვის, ფილმის ფორმას ადარებენ მუსიკალურ ჟანრს (Münsterberg, 1916: 189), ან ფრანგი რეჟისორის ჟერმენ დი-

<sup>3</sup>1911 წელს რიჩოტო კანუდო (1879-1923), ავტორი *La nascita di una sesta arte წერს რიტმზე კინოში, მოგვიანებით ნიკოლას ვაჩელ ლინდსი (1879-1931) ნაშრომში: მოძრავი ნახატის ხელოვნება (1915; 1922). იხილეთ: Zbigniew Czeczot - Gawrak, Zarys dziejów teorii filmu pierwszego pięćdziesięciolecia. 1895 - 1945, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1977, p. 63 and Jerzy Toeplitz, Historia sztuki filmowej (vol. 1), Warszawa: Filmowa Agencja Wydawnicza, 1955, pp. 199-200.*

ულაის (1882-1942) ფილმს მოიხსენიებენ, როგორც ვიზუალურ სიმფონიას<sup>4</sup>. ამას გარდა, იყო სხვა რუსი საბჭოთა ხელოვანი, ვინც ყურადღება შეაჩერა პოლიფონიის ცნებაზე, როგორც იდეალურზე, რომელსაც შეუძლია აღწეროს კინემატოგრაფიული მისტერია (Helman & Ostaszewski, 2010: 69). რეჟისორმა სერგეი ეიზენშტეინმა (1898-1948)<sup>5</sup> კინემატოგრაფიაში პოლიფონიური გამოცდილების იდეა გამოაცხადა, როგორც ხმოვანების, კოსტიუმების, ფერისა და მოქმედების ერთ-ერთი გამაერთიანებელი. ეიზენშტეინი კინოზე საუბრობს, როგორც პოლიფონიურ ქსოვილზე, რომელშიც განსხვავებული ხმების მოსმენა/დანახვაა შესაძლებელი. კინემატოგრაფიული ნამუშევრის ორგანული ერთობა ისევე იყო მართული პოლიფონიური მონტაჟის პრინციპით, როგორც ფუგის ხელოვნებაში. ეიზენშტეინმა აიტაცა მუსიკალური სტრუქტურის იდეა, რომელიც ფილმებისთვის შეიძლება ანალოგად გამოდგეს. ეიზენშტეინი ფილმს ხედავს, როგორც მრავალფეროვანი ელემენტების პოლიფონიურ კომპლექსს, რომელიც მიმართულია ფინალური (იდეალური) შედეგისკენ.

### სხვა „პოლიფონიები“

მე-20 საუკუნის მეორე ნახევარში „პოლიფონიის“ ცნება ბევრ აკადემიურ დისციპლინაში დამკვიდრდა — პედაგოგიკაში, ჟურნალისტიკასა და პოლიტიკაში. პირველ რიგში, პოლიფონია ლიტერატურულ კვლევებში დომინირებს, მრავალ ხმაზე ფოკუსირებით — რაც ხშირად გაგებულია, როგორც სხვადასხვა თვალსაზრისი, გადმოცემული სხვადასხვა მთხრობელის მიერ. კონკრეტული ნაწარმოების განხილვისას, არის ეს რომანი თუ პოემა, მკვლევრები განსაზღვრავენ მის პოლიფონიურ ბუნებას, იმ ვარაუდით, რომ ტექსტები „შექმნილია მრავალ ხმაში“ (Dickinson, 2011: 113). ამ ცნების გამოყენებისას ავტორებს უნდათ შეგვახსენონ, რომ „პოლიფონია, მოკლედ, [...] ერთდროულად მოგვითხრობს ერთზე მეტ ისტორიას. ეს მუსიკაა, რომელიც იჟინებს მრავლობითობას — ერთი მხრივ, ერთფეროვნების, მეორე მხრივ კი — ქაოსის ნაცვლად“ (Bringhurst, 1997: 114). ასეთი მრავალშრიანი ნარატივის მნიშვნელობა გათანაბრდა გამოხატვის ავთენტურობასთან, რადგან სჯეროდათ, რომ სინთეზირებულ ფორმებს, უკეთ გაფართოების უნარი ჰქონდათ, რაც შესაძლებლობას იძლეოდა, მოგესმინა რამდენიმე შემსრულებელი; ამასთან, ეს საგრძნობლად აადვილებდა „აზრის ნათლად გაგებასა და აუთენტურად დაცვას და, ამდენად კომუნიკაციას“ (Eaves & Walton, 2013: 67). მიუხედავად იმისა, რომ, ძირითადად, არსებობს შეთანხმება, თუ რა არის პოლიფონია (Lee, 2002: 54), ჯერ კიდევ საგრძნობი განსხვავებაა იმ საკითხთან დაკავშირებით, თუ როგორ ხორციელდება ის ლიტერატურული ნაწარმოების ჩარჩოებში. ზოგიერთი ამტკიცებს, რომ ეს ხმები ერთდროულად უნდა საუბრობდნენ (Dickinson, 2011: 113), სხვები — დენიზ ლის მსგავსად — უპირატესობას ანიჭებენ ხმების თანმიმდევრულ ჩართვას (იქვე: 54). ლის თანახმად, განხორციელებული პოლიფონია ანუ „მუსიკის პოლირიტმული სხეული“ ინვესტ (ცვლილებას უღერადობის ენერგიაში, რაც განაპირობებს „ნაწარმოების ტრაექტორიას“, რომელიც „ბუნებრივად პოლიფონიური იქნება“ (იქვე: 223). ის განასხვავებს მუსიკალურ და ლიტერატურულ პოლიფონიას და ამბობს, რომ „პოლიფონიური მუსიკა ერთსა და იმავე დროს მოძრაობს ორ ან მეტ მელოდიურ ნახაზში ი, [...]. პოლიფონიური პოეზია განსხვავებულია. ის მოძრაობს ერთი ტონალობიდან მეორეში, თანმიმდევრული ხმების მეშვეობით“ (იქვე: 54). სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ლისთვის ეს არის ერთი ხმა, რომელიც იცვლება იმის მიხედვით, თუ რა წინააღმდეგობა ელოდება. ლი გვთავაზობს პოლიფონიის ისეთ გაგებას, რომელიც უფრო მრავლობითი შე-

<sup>4</sup>მნიშვნელოვანია ფრიდრიხ მურნაუს 1922 წლის ფილმი *Nosferatu – eine Symphonie des Grauens*, და ვოლტერ რუტმანის 1927 წლის ფილმი *Berlin – die Sinfonie der Großstadt*.

<sup>5</sup>ცნობილი ფილმებისთვის: ჯავშნოსანი პოტიომკინი (1925) ალექსანდრე ნეველი (1938) ან ივანე მრისხანე (პირველი ნაწილი — 1944).

საძლებელი ცვლილებისგან შედგება, ვიდრე მრავალფეროვნების ერთიანობისგან.

გარდა ამისა, ლინგვისტიკაში გვხვდება პოლიფონიის კიდევ ერთი განმარტება, სადაც ის უკავშირდება დამკვიდრებულ პერსპექტივებს (მაგ., მე თვითონ: მე/ჩვენ; საპირისპიროდ, სხვა: შენ/ისინი), რომლებიც ხაზს უსვამენ მათ ეფექტურ შეხამებას (Fløttum, 2005: 29-44). პოლიფონიური პერსპექტივის სახელით ცნობილი, ის „გვთავაზობს სამეცნიერო დისკურსის მნიშვნელოვან მეთოდოლოგიურ მიგნებას“ (იქვე). განსხვავებული პერსპექტივები — მე და სხვები, ასევე, ხშირად განიხილება პოლიტიკაში, სადაც პოლიფონიის ცნება ფართოდ გამოიყენება და პოლიტიზებულია, როგორც სტრატეგიული ტერმინი. იგი გამოხატავს თანამედროვე საზოგადოების მრავალ-ქსოვილიან, მრავალ-ხმიან ფაქტურას და განიხილება, როგორც „ნაყოფიერი მიდგომა, იმ გაგებით, რომ ხსნის ფარული ურთიერთქმედების განსხვავებულ ტიპებს და, ამდენად, ააშკარავებს დაფარულ და ბუნდოვან გზავნილებს“ (Fløttum, 2005: 29-44).

თუ დავეთანხმებით ბრინგჰურსტს, რომელიც ამტკიცებს, რომ „მსოფლიო პოლიფონიური ადგილია“<sup>6</sup> (Bringhurst, 1997:117), მაშინ გაცემის გარეშე უნდა მივიღოთ პოლიფონიის ცნების თეორიების გამრავლება, რომლებიც ეხმიანებიან პოლიტიკურ დოქტრინებს<sup>7</sup>, მის მულტიგანზომილებიან აკუსტიკურ ეფექტს, ტექნოლოგიური მიღწევების კულტურაზე გავლენას (Curtis, 1978), ან ჩნდებიან ანთროპოლოგიურ ეთნოგრაფიაში, ცდილობენ, ახალი ფაქტურული სტრატეგიების თვალსაზრისით, გადახედონ კაცობრიობის გეოგრაფიას<sup>8</sup>.

პოლიფონიის ცნება, ასევე, გამოიყენება, როგორც მეთოდოლოგიური ხერხი სასწავლო მოდელების განსახილველად, რადგან მიჩნეულია, რომ იგი გვეხმარება გავიაზროთ განსხვავებული ხმების მქონე მრავალი ინდივიდისათვის გათვალისწინებული ამ მოდელების არაპროგნოზირებადი ხასიათი (Pas, 2010). პოლიფონიის ცნების საინტერესო გაგება სათავეს იღებს სოციალური მეცნიერებებიდან, სადაც ის შემდეგნაირადაა განმარტებული: „იდეა, რომელშიც რამდენიმე ხმა თავმოყრილია კომპლექსურ კონცეფციაში, რომელშიც ინდივიდუალური ხმები ინარჩუნებენ დამოუკიდებელ იდენტობას, ნაცვლად ერთ მონოფონიურ ხმაში ინტეგრირებისა ან სხვა ჰომოფონიური ხმისადმი დაქვემდებარებისა“ (Castello da sxv. 2013: 688). პოლიფონიის ცნებას, ასევე, მიმართავენ სადისერტაციო ნაშრომებშიც, როდესაც პერსპექტივების პეტეროგენურობას განიხილავენ (Carter და სხვა 2003: 290-304). თუმცა, როგორც ავტორები ამტკიცებენ, პოლიფონია არ შეიძლება დანახულ იქნას მხოლოდ ერთი მხრიდან, ერთი დადებითი ღირებულებიდან, რადგან მას, ასევე, შეუძლია გამოიწვიოს კონფლიქტი და შეუთანხმებლობა (Christensen and at all 2011: 457-474).

პოლიფონიის ცნება ჟურნალისტურ კვლევით ბლოგებშიც ჩნდება. პოლიფონიური კონცეფციის ბახტინის ავტორობაზე აქაც მიუთითებენ. ინტერნეტ სივრცეში გამოთქმულ განსხვავებულ ვარაუდებს ადარებენ „ხმებს, რომლებიც თავისთავშიც სხვაობენ, უპირისპირდებიან კიდევ და ეწინააღმდეგებიან ნებისმიერ მარტივ მცდელობას, ჰარმონიზებულ იქნას მათი მრავალსახოვნება არასტაბილურ სინთეზში“. მიუხედავად ამისა, ეს ამტკიცებს, რომ ბლოგში პუბლიკაციების განთავსების ხანგრძლივობა მუშაობს მათ „გამძლეობაზე“ (Hevern, 2004: 330-331).

<sup>6</sup> საჭიროა აღინიშნოს, რომ ბრინგჰურსტის მიერ ტერმინის „პოლიფონია“ გამოყენებას საყოველთაო კომენტირება და განსჯა მოყვა 1990-იანი წლების კანადაში. იხილეთ: Jan Zwicky, 'Being, Polyphony, Lyric: An Open Letter to Robert Bringhurst', Canadian Literature, vol. 156, 1998, pp. 181-184; Sean Kane, 'Polyphonic Myth: A Reply to Robert Bringhurst', Canadian Literature, vol. 188, 1998, pp. 184-192.

<sup>7</sup> მაგალითისთვის იხილეთ: Robert A. Schapiro, Polyphonic Federalism: Toward the Protection of Fundamental Rights, Chicago and London: the University of Chicago Press, 2009.

<sup>8</sup> დანერგვით იხილეთ: Philip Crang, 'The Politics of Polyphony: Reconfigurations in Geographical Authority', Environment & Planning D: Society & Space, vol. 10, 1992, pp. 527-49. The author claims that he personally is rather ambivalent about the usefulness of the concept of polyphony in human geography.

### **მუნდუს პოლიფონიკუსი და ჰომო პოლიფონიკუსი**

შესაძლებელია, მსოფლიო იმიტომაც ასეთი პოლიფონიური ადგილი, რომ ჩვენ ვართ პოლიფონიური არსებები? *ჰომო პოლიფონიკუსად* იხსენიებენ მას, ვისაც შეუძლია მოსმენა, საუბარი, სიმღერა, კითხვა და ცეკვა — ყველაფერი ერთად. ჰომო პოლიფონიკუსის თითოეული ქმედება, განსაზღვრების თანახმად, თავისი მახასიათებლებით მრავალ-მიმართულებიანია. იზალი ზემცოვსკი უახლეს კვლევებში ამტკიცებს პოლიფონიურობის ცნების კომპლექსურობას, ისე, როგორც ის გამოიყენება ეთნომუსიკოლოგიაში, როდესაც ზემოთ ნახსენებთაგან მხოლოდ ერთ აქტივობას — მოსმენას განიხილავენ (Zemtsovsky, 2004, 25-31). ის ხაზს უსვამს „პოლიფონიური სმენის საჭიროებას“, რომელიც დევს „პოლიფონიურ ქცევაში“ (იქვე: 25) 40. ის წერს: „ისევე, როგორც ნებისმიერ განვითარებულ, თანამედროვე კულტურაში არსებობს მუსიკალური სმენის რამდენიმე ტიპი, ასევე, თითოეული ჩვენგანი წარმოადგენს ორგანიზმს რამდენიმე სმენით. ჩვენ გვესმის ის, რაც ვართ, საბოლოოდ კი – ის, ვინც ვართ“ (იქვე: 26). ამდენად, მკვლევარი ავითარებს ჰომო პოლიფონიკუსის იდეას, ადამიანის მხატვრული შემოქმედების მრავალფეროვანი ასპექტების ხაზგასმით (Земцовский, 2015).

მაშინ, შესაძლებელია, პოლიფონია იყოს ადამიანის ბუნებისა და კულტურის იმანენტური თვისება, რომელიც თავისთავს საუკეთესოდ მუსიკაში გამოხატავს? განსხვავებული, ერთდროულად წარმოდგენილი ხაზების/ხმების კომბინირების იდეა, რომელიც მუდამ ალიქმება, როგორც დამოუკიდებელი, მაგრამ რალაცით დაკავშირებული, ამასთან, ამდენ დისციპლინაზე გავლენის მქონე, როგორც მომთაბარე კონცეფცია, ჯერ კიდევ ფლობს განუსაზღვრელ პოტენციალს, არა მხოლოდ მონოფონიასთან<sup>9</sup> დაპირისპირებაში, არამედ, როგორც საბოლოო განხორციელება დევიზისა: *In Varietate Concordia* (განსხვავებულთა შეთანხმება/შეუთანხმებელთა შეთანხმება). მანამ პოლიფონიის იდეა მცირედით იცვლის თავის მნიშვნელობას იმასთან დამოკიდებულებაში, თუ სად, როდის და ვის მიერ გამოიყენება, მისი არსი, როგორც ჩანს, უცვლელი, მარადიულიც კია. ზოგჯერ ჰერმენევტიკულ ხერხად მოხმობილი, ზოგჯერ, უბრალოდ, მოდურ სიტყვად ინტერპრეტირებული „პოლიფონია“, როგორც ცნება, არა მხოლოდ გვეხმარება განსხვავებული სტრუქტურების შინაგანი ორგანიზების გაგებაში, არამედ, რაც უფრო მნიშვნელოვანია, ჩვენს დამოკიდებულებას, ჩვენს ადამიანურ მოღვაწეობას ხდის ბევრად ყოვლისმომცველს. ის ფაქტი, რომ ჩვენ, ადამიანები, პოლიგლოტები ვართ, შეგვიძლია შევადაროთ პოლიფონიას; ისიც, რომ ჩვენ განსხვავებულ მოსაზრებებს გამოვხატავთ, შეგვიძლია შევადაროთ პოლიფონიას და, ბოლოს, ის, რომ მსოფლიო გამოსცემს განსხვავებულ ბგერებსა და ხმებს, განცდილს ერთდროულობასა და თანმიმდევრობაში — ესეც სხვა არაფერია, თუ არა პოლიფონია.

**თარგმნა ბაია ყუყუნაძემ**

<sup>9</sup> მაგალითისათვის: პოლიფონია, როგორც გავლენის მქონე ფუგის ფორმა — სონატური ფორმის საპირისპიროდ იყო დანახული ავგუსტ პალმის მიერ, როგორც მუსიკალური კულტურის ქმნადობაში ორი მამოძრავებელი ძალიდან ერთ-ერთი. იხილეთ: August Halm t Munich: Georg Müller, 1913.



**ANNA G. PIOTROWSKA**  
(POLAND)

## **THE NOTION OF POLYPHONY AS A TRAVELLING CONCEPT – SHORT OVERVIEW**

While looking at the history of ideas it is clear that certain intellectual modes seem to prevail in certain times, impacting thinkers and scholars who willingly mould their terminology so that it fits the overall tendencies. Thus, it may be speculated, that it is these specific concepts that actively shape the intellectual climate of the given cultural era, being – in fact – its vital components. These specific concepts transgress the borders of disciplines in which they originate: used in completely novel areas and often unexpected contexts they prove their intellectual capacity by acquiring slightly or completely altered meanings and connotations which may result in far-fetching implications, even new significance. This ability of some concepts to be applied metaphorically, and to denote original ideas was noted by Mieke Bal who wrote „concepts are not fixed. They travel – between disciplines, between individual scholars, between historical periods, and between geographically dispersed academic communities" (Bal, 2002: 24). Hence she suggested to tag these influential concepts as travelling ones (the name nomadic is also used alternatively).

In this paper I look at the term 'polyphony' as an example of such a travelling concept. While 'polyphony' seems a very typical musicological term, in fact it is one of the most influential travelling concepts, the one whose tremendous career in other disciplines – e.g. literature and film studies or philosophy – should be acknowledged since traditionally it has usually been musicology that borrowed terminology from other disciplines. Furthermore, the concept of polyphony, while copied from music theory to other studies, underwent the process of re-defining, elaboration, finally even its characteristics became extended in comparison to the original meaning. As a consequence, the word 'polyphony' gained new aspects and connotations. Musicologists and ethnomusicologists of the 21<sup>st</sup> century are acutely aware of this tremendous resonance the concept of polyphony caused in humanistic and natural sciences: accordingly they have started introducing the term into their writings with its, so to say, amplified implications pointing to the new, hidden features behind this concept.

### **Musicology and its terminology: preliminary comments**

Musicology has always been open towards other disciplines, willingly borrowing their terminology. In the 19<sup>th</sup> century, newly established as a musical science Musikwissenschaft immediately welcomed the application of scientific ideas from a variety of areas since its methodological clarity was to find reflection in the adapted concepts able to capture the scientificity of the new discipline. Consequently musicology found itself in the need of inventing or, rather re-inventing, the language(s) for describing music. In fact, in the 19th century various types of rhetoric had already been at musicologists' disposal, resulting in a multitude of comparisons and metaphors<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Among prevailing tendencies inherited from previous epochs one can name describing music with the use of notions referring to emotions (affects), or introducing vocabulary connected with linguistics. Oftentimes music was perceived as a specific language possessing its own, musical grammar. See more: Michael Egers and Matthias Rothe, 'Einleitung', in:

(Eggers & Rothe, 2009: 10-11). While talking about music it was common to resort to words linked with architecture, mathematics as well as to biological terminology. The adaptation of the terminology was, however, highly selective, yet the infiltration of borrowed concepts enabled ossification of the musicological language facilitating communication between musicologists, music lovers and music critics, etc (Dörries, 2002: 1-20).

As it seems that it is musicology that predominantly makes use of borrowed concepts and adapted terminology from other disciplines, the career of musicological terms in other disciplines should be acknowledged. Indeed, as already mentioned, one such a concept is 'polyphony'.

### **From literature to cinematography**

'Polyphony' seems a typical musicological term referring to the type of texture, often discussed in reference to various genres (fugue, canon, etc.), commented from the historical perspective, debated as both vocal and instrumental phenomenon developing in artistic and folk music. However, 'polyphony' became also the notion willingly used in a number of academic disciplines including, but not limited to, literature, cinematography, pedagogy, geography, politics. It is the Russian scholar, philosopher and literary critic Mikhail Bakhtin (1895-1975) who should be credited with the popularization of the notion in its non-musicological context. His interest in the term sparked off the number of other appliances with authors often citing Bakhtin's influential role in their adaptation of the word 'polyphony'. The vitality of the term is attested not only by its widespread attractiveness to various scholars, but also evident in its various re-interpretations, new and elaborated understandings as suggested also by musicologists and ethnomusicologist themselves. It seems that having travelled extensively to other disciplines, the term 'polyphony' has returned to the field of music theory, however already enriched by new perspectives and charged with new contexts.

The career of the term 'polyphony' can be traced back to the 1920s when Bakhtin was working on interpretation of Dostoevsky's output. These were the times when the problem of artistic creativity seemed one of the central themes for Russian philosophers<sup>2</sup>. In his early, ground-breaking study on Dostoevsky *Problemy tvorchestva Dostoevskogo* (1929) Bakhtin introduced the concept of polyphony while talking about specific narrative which enables presentation of various, even conflicting viewpoints related by many-sided, different voices. Polyphony is the result of many voices heard – that of the narrator, but also characters of a text. Thus polyphonic narrative works as a source of profoundly insight. Also the quasi-simultaneous presentation of many narratives voices produces the effect of the polyphonic authorship. As Bakhtin claims while applying this "polyphonic organization" of his novels Dostoevsky was able to distance from his own heroes who were "free people, capable of standing alongside their creator, capable of not agreeing with him and even rebelling against him" (Bakhtin, 1984: 6). Diversity of many points of view do not lead to their ultimate synthesis: the "plurality of unmerged consciousnesses" hidden behind the façades of individual characters remains "within the limits of individual consciousnesses". In other words Dostoevsky's polyphony is similar to "an eternal harmony of unmerged voices or [...] their

---

Michael Eggers, Matthias Rothe (eds.) *Wissenschaftsgeschichte als Begriffsgeschichte. Terminologische Umbrüache im Entstehungsprozess der modernen Wissenschaften*, Bielefeld: Transcript, 2009, pp.10-11

<sup>2</sup>At that time the works on the topic wrote also Fyodor A. Stepun: *Life and creation* (1923) or Nikolai A. Berdyaev: *The Meaning of the Creative Act* (1916). While at the beginning of the 20th century the life and works of Dostoyevski were extensively analysed and commented, also both of these authors dedicated some of their writings to this problems: See: Berdyaev's *Dostoevsky: An Interpretation* (1923; 1934) and Stepun's *Dostoevskij und Tolstoj. Christentum und soziale Revolution* (1961).

unceasing and irreconcilable quarrel".

The use of the concept of many voices as polyphony enables Bakhtin to explain Dostoyevsky's narrative in terms of tragedy "in accordance with the principle of catastrophic development, to bring together in conflicted coexistence the nonsimultaneous moments of (modern, rootless) selfhood and (residual, monologic) otherness" (Kliger, 2011:84). Ilia Kliger suggests even that that Bakhtin's interpretation of Dostoyevsky's novels as polyphonic ones "may be best understood as an attempt to rethink the category of the tragic for the conditions of an uneven modernity".

To a certain degree the appliance of the concept of polyphony was Bakhtin's answer to the condition of the modernity in the early 20th century. He developed it from various sources, including his critical reading of other literary scholars, as well as from religious thought. It was the article entitled 'Dostoevsky and the Tragedy Novel' (1911) by the poet and scholar Vyacheslav Ivanov (1866–1949) that influenced Bakhtin's understanding of polyphony and monologue as two principles ruling the artistic creation and as two rules impacting opposing worldviews (Bocharov, 2000: 346).

Especially the concept of polyphony proved inspiring for him as it resonated with the Trinitarian concept of unity within diversity and the notion of social discourse (Mihailovic, 1997: 1). Bakhtin believed that while discussing and disagreeing opponents do not need to fall under the category of right and wrong: the truth is also pluralistic, i.e. polyphonic. Even if simultaneous statements are to be judged as contradictory, it is their coexistence that results in truth. Each and single voice is thus equally important and constituent for the truth.

At the time when polyphony as a concept was utilized in the theory of literature it also penetrated theory of film – relatively new and well developing art. The use of the terms borrowed from music theory in the early cinematography was, as a matter of fact, a common practice at that time<sup>3</sup>. For example the form of the film was compared with musical genres (Münsterberg, 1916: 189), e.g. for the French director Germaine Dulac (1882-1942) film was like a visual symphony<sup>4</sup>. However it was another Russian/Soviet artist who dwelt on the notion of polyphony as an ideal enabling description of the cinematographic arcana (Helman & Ostaszewski, 2010: 69). The director Sergei Eisenstein (1898-1948)<sup>5</sup> proclaimed the idea of polyphonic experience in cinematography as the one unifying sound, costume, colour and action. Eisenstein talked about film as a polyphonic tissue in which various voices can be heard/seen. The organic unity of the cinematographic work was governed by the principle of polyphonic montage, as in the art of fugue Eisenstein seized the ideal musical structure which could be used as an analogy for films. Eisenstein saw film as a polyphonic complex of various elements, collaborating towards the final (perfect) result.

### Other 'polyphonies'

In the second half of the 20<sup>th</sup> century the concept of 'polyphony' settled for good in many academic disinclines – from pedagogy, to journalism and politics. Foremost, however, polyphony

<sup>3</sup>Already in 1911 Ricciotto Canudo (1879-1923), the author of *La nascita di una sesta arte* wrote about the rhythm of film, followed by Nicholas Vachel Lindsay (1879-1931) in his *The Art of the Moving Picture* (1915; 1922). See Zbigniew Czeczot - Gawrak, *Zarys dziejów teorii filmu pierwszego pięćdziesięciolecia. 1895 - 1945*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1977, p. 63 and Jerzy Toeplitz, *Historia sztuki filmowej* (vol. 1), Warszawa: Filmowa Agencja Wydawnicza, 1955, pp. 199-200.

<sup>4</sup>Notebene Friedrich Murnau's 1922 film was entitled *Nosferatu – eine Symphonie des Grauens*, and Walter Ruttmann's 1927 film was known as *Berlin – die Sinfonie der Großstadt*.

<sup>5</sup>Well known for such film as *Battleship Potemkin* (1925), *Alexander Nevsky* (1938) or *Ivan the Terrible* (part 1-1944).

dominated literature studies with the focus on many voices – often understood as different points of views uttered by independent narrators. When discussing particular works, be it novels or poems, scholars determined their polyphonic nature by suggesting that the scripts are "composed of many voices" (Dickinson, 2011: 113). While applying this concept authors would remind that "polyphony, in short, is [...] telling more than one story, at once. It is music that insists on multiplicity — instead of uniformity on the one side and chaos on the other" (Bringhurst, 1997: 114). The meaning of such multi-layered narrative was equalled with authenticity of representation because it was believed that the synthesising form could, to the best extend, enable several actors to be heard and would greatly facilitate "meanings to be transparently elucidated and authentically preserved, thereby communicating" (Eaves & Walton, 2013: 67). Although there seems to exist a general consensus as to what polyphony is (Lee, 2002: 54), yet there are visible differences concerning the question how it is executed within a literary piece of work. Some would argue that these voices should be speaking simultaneously (Dickinson, 2011: 113), others – like Dennis Lee – would rather advocate consecutive scoring of voices (ibid.: 54). According to Lee, an embodied polyphony called "polyrhythmic body music" prompts shifts in energies of sonic presentations resulting in "the trajectory of the poem" that "will be naturally polyphonic" (ibid.: 223). He differentiates between musical and literary polyphony saying that "polyphonic music traces out two or more melodic lines at the same time, [...]. Polyphonic poetry is different. It moves from one tonality to another, and on through consecutive voices" (ibid.: 54). In other words, for Lee it is the single voice that counts, yet transformed and altered depending on what it encounters. He proposes understanding of polyphony as a singularity made up from a plurality of possible changes, rather than unity of diversities.

Yet, another definition of polyphony is to be met in the field of linguistics where it refers to the adopted perspectives (e.g. self: I/we versus other: you/they), stressing the possibility of their fruitful combination (Fløttum, 2005: 29-44). Known then as the polyphonic perspective, it "offers an important methodological insight into the study of scientific discourse" (ibid.). Different perspectives – self and other are also often discussed in the realm of politics where the concept of polyphony is willingly applied and politicized as a strategic term describing multi-fabric, multi-vocal texture of contemporary societies, and seen as "a fruitful approach in the sense that it reveals different types of hidden interaction and thus uncovers implicit and unclear messages" (Fløttum, 2005: 29-44).

If we are to agree with Bringhurst<sup>6</sup> who insists that "the world is a polyphonic place" Bringhurst, 1997:117), then as no surprise we should welcome the multiplication of theories dwelling on the concept of polyphony and making references to its multidimensional acoustic effect in relation to political doctrines<sup>7</sup>, technological advances impacting culture (Curtis, 1978) or appearing within the anthropological ethnography while trying to revise the human geography by the means of new textual strategies<sup>8</sup>. The concept of polyphony is also used as a methodological tool while discussing learning modes, since polyphony is believed to help understand its unpredictable character (nezavershennost)

<sup>6</sup>It is worth noting that Bringhurst's use of the term 'polyphony' was widely commented and debated in the late 1990s in Canada. See: Jan Zwicky, 'Being, Polyphony, Lyric: An Open Letter to Robert Bringhurst', *Canadian Literature*, vol. 156, 1998, pp. 181-184; Sean Kane, 'Polyphonic Myth: A Reply to Robert Bringhurst', *Canadian Literature*, vol. 188, 1998, pp. 184-192.

<sup>7</sup>See for example Robert A. Schapiro, *Polyphonic Federalism: Toward the Protection of Fundamental Rights*, Chicago and London: the University of Chicago Press, 2009.

<sup>8</sup>See more: Philip Crang, 'The Politics of Polyphony: Reconfigurations in Geographical Authority', *Environment & Planning D: Society & Space*, vol. 10, 1992, pp. 527-49. The author claims that he personally is rather ambivalent about the usefulness of the concept of polyphony in human geography.

as represented by many individuals with different voices (Pas, 2010). Interesting appliance of the concept of polyphony comes from social sciences where it is defined as "the idea that several voices are combined into a complex concept in which the individual voices can remain independent identities instead of being integrated into one monophonic voice or instead of being dominated by another homophonic voice" (Castello and at all 2013: 688). The labour work theses also make use of the concept of polyphony while discussing the heterogeneity of perspectives (Carter and at all 2003: 290-304). However, as authors assert, polyphony cannot be seen as a one-sided, i.e. only positive value, since it may also generate conflict and dissent (Christensen and at all 2011: 457–474).

In journalism studies the concept of polyphony was introduced in the research on blogs, and Bakhtin's polyphonic conception of authorship was reminded. Different opinions expressed online are compared with "voices within the self [which] are varied, even oppositional, and resist any simple attempt to harmonize their multiplicity into an unstable synthesis", however it is attested that the continuation of blog postings over time works towards their "enduring positions" (Hevern, 2004: 330-331).

### **Mundus polyphonicus and homo polyphonicus**

Perhaps then, the world is such a polyphonic place because we are polyphonic creatures? Homo polyphonicus will be characterised as someone who listens, speaks, sings, reads, and dances – all at once. And every single action undertaken by a homo polyphonicus is, by definition, multi-directional in its character. In his recent studies Izaly I. Zemtsovsky proves the complexity of the concept of polyphony as applied in the realm of ethnomusicology when discussing just one of the above mentioned activities – listening (Zemtsovsky, 2004: 25-31). He emphasizes "the necessity of polyphonic hearing", as embedded into "polyphonic behaviour" (ibid.: 25). He writes that "just as in every developed, contemporary culture several types of musical hearing exist, so does each of us represent an organism with several hearings. We hear what we are – and ultimately, who we are" (ibid.: 26). Hence, the scholar develops the idea of the homo polyphonicus underlining multifarious aspects of human artistic creativity (Земцовский, 2015).

Is it then possible that polyphony is an immanent feature of human nature and culture, which manifests itself to the best extend in music? The idea of combining distinct, simultaneously presented lines/voices – invariably perceived as independent but somehow related – impacted so many disciplines and yet 'polyphony' as a travelling concept still possess unlimited potential, not only in opposition to monophony<sup>9</sup>, but also as a ultimate embodiment of the motto *In Varietate Concordia*. And while the idea of polyphony slightly changes its meaning depending on where, when and by whom it is used, the essence of it seems stable, even timeless. Sometimes used as a hermeneutic tool, sometimes interpreted as a mere buzzword, 'polyphony' as a concept not only helps us understand the internal organization of various structures, but more importantly makes our own disposition, our human agency, more comprehensive. The fact that we, people are polyglots – can be compared with polyphony, the fact that we, people express different points of views can be compared with polyphony, finally the fact that the world produces different sounds and voices experienced simultaneously and consecutively – is nothing else but polyphony.

---

<sup>9</sup>For example, polyphony as influencing fugal form versus sonata form, was seen by August Halm as one of two driving forces creating musical culture. See: August Halm *Von zwei Kulturen der Musik*, Munich: Georg Müller, 1913.

### References

- Bakhtin, Mikhail. (1984). *Problems of Dostoevsky's Poetics*. translated by Emerson, Caryl. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bal, Mieke. (2002). *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto: University of Toronto Press.
- Berdyaev, Nikolai. (1923; 1934). *Dostoevsky: An Interpretation*. Praga: Izдание The YMCA Press.
- Bringhurst, Robert. (1997). "Singing with the Frogs". In: *Canadian Literature*, vol. 155. Pp. 114–134.
- Bocharov, Sergei G. (2000). "Kommentarii". In: *Problemy tvorchestva Dostoevskogo 1929, (Sobranie sochenenii, 2)*. Moscow: Russkie slovari.
- Carter, Chris. Clegg, Stewart. Hogan, John. Kornberger, Martin. (2003). "The Polyphonic Spree: The Case of the Liverpool Dockers", In: *Industrial Relations*, vol. 34, no. 4: 290–304.
- Czeczot, Zbigniew. (1977). Gawrak, *Zarys dziejów teorii filmu pierwszego pięćdziesięciolecia. 1895 – 1945*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Crang, Philip. (1992). "The Politics of Polyphony: Reconfigurations in Geographical Authority". In: *Environment & Planning D: Society & Space*, vol. 10. Pp. 527–549
- Curtis, James M. (1978). *Culture as Polyphony: An Essay on the Nature of Paradigms*. Columbia: University of Missouri Press. Lee, Dennis. (2002). "Body Music: Notes on Rhythm in Poetry". In: *Thinking and Singing: Poetry & the Practice of Philosophy*. Editor: Tim Lilburn. Toronto: Cormorant Books.
- Dickinson, Mark. (2011). "An Ever–Enlarging Circle: Polyphony, Ecology and Nation in John Ralston Saul's A Fair Country and Robert Bringhurst's Ursa Major, A Nation Through Home Invasion". In: *Asian Journal of Canadian Studies*, vol. 17, no. 1:107–126.
- Dörries, Matthias. (2002). "Language as a Tool in the Sciences". In: *Tongues: Studies in Science and Language Experimenting*. Pp. 1–20. Editor: Dörries, Matthias. Stanford, California: Stanford University Press.
- Eggers, Michael. Rothe, Matthias. (2009). "Einleitung". In: *Wissenschaftsgeschichte als Begriffsgeschichte. Terminologische Umbriüche im Entstehungsprozess der modernen Wissenschaften*, Pp.10–11. Editors: Eggers, Michael and Rothe, Matthias. Bielefeld: Transcript.
- Eaves, Sally. Walton, John. (2013). "Advancing Polyphonic, Multi-layered and Authentic Narrative Inquiry: Actor Sensemaking during Transformational Change". In: *The Electronic Journal of Business Research Methods*, vol. 11, no. 2: 67–83.

- Fløttum, Kjerstim. (2005). "The self and the others: *polyphonic* visibility in research articles". In: *International Journal of Applied Linguistics*, vol. 15, no. 1: 29–44
- Fløttum, Kjerstim (2010). "EU discourse: Polyphony and unclearness". In: *Journal of Pragmatics*, vol. 42, no. 4: 990–999
- Helman, Alicja and Ostaszewski, Jacek (2010). *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Halm, August. (1913). *Von zwei Kulturen der Musik*. Munich: Georg Müller.
- Hevern, Vincent. (2004). "Threaded Identity in Cyberspace: Weblogs and Positioning of the Dialogical Self". In: *Identity: An International Journal of Theory and Research*, vol. 4, no. 4: 321–335
- Kane, Sean. (1998). "Polyphonic Myth: A Reply to Robert Bringham". In: *Canadian Literature*, vol. 188. Pp. 184–192
- Kliger, Ilia. (2011). "Dostoevsky and the Novel–Tragedy: Genre and Modernity in Ivanov, Pumpyansky and Bakhtin". In: *PMLA*, vol. 126, no. 1: 73–87
- Mihailovic, Alexandar. (1997). *Corporeal Words: Mikhail Bakhtin's Theology of Discourse*. Evanston: Northwestern University Press.
- Münsterberg, Hugo. (1916). *The Photoplay. A psychological study*. New York and London: Appleton.
- Pas, Annette. (2010). *A Bakhtinian perspective on collective learning: an approach based on dialogue, polyphony and the carnivalesque*. PhD Thesis, Lancaster University.
- Castello, Itziar. Morsing, Mette. Schultz, Friederike. (2013). "Communicative Dynamics and the Polyphony of Corporate Social Responsibility in the Network Society". In: *Journal of Business Ethics*, vol. 118. Pp. 683–694
- Robertson, Robert. (2009). *Eisenstein on the Audiovisual: The Montage of Music, Image and Sound in Cinema*. London– New York: Tauris.
- Shapiro, Robert. A. (2009). *Polyphonic Federalism: Toward the Protection of Fundamental Rights*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Stepun, Fedor. (1961). *Dostoevskij und Tolstoj. Christentum und soziale Revolution*. Munich: C. Hanser.
- Thøger, Christensen Lars. Morsing, Mette. Thyssen, Ole. (2011). "The polyphony of corporate social responsibility: Deconstructing accountability and transparency in the context of identity and hypocrisy". In: *Handbook of communication ethics*. Pp. 457–474. Editors: Cheney, George. May, Steve and Munshi, Debashish. New York: Routledge.

Toeplitz, Jerzy. (1955). *Historia sztuki filmowej* (vol. 1), Warszawa: Filmowa Agencja Wydawnicza.

Zemtsovsky, Izaly I. (2004) . “Polyphony as “ethnohearing” and its “musical substance”: homo polyphonicus in action”. In: *The Second International Symposium on Traditional Polyphony*. Proceedings. Pp. 25–31. Editors: Tsurtsumia, Rusudan and Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.

Zemtsovsky, Izaly I. (2015). “Volshebnaya skripka Chagalla (The Magic Violin of Marc *Chagall*)”. In: *Musical Academy*, vol. 3. Pp. 34–40

Zwicky, Jan. (1998). “Being, Polyphony, Lyric: An Open Letter to Robert Bringhurst”. In: *Canadian Literature*, vol. 156. Pp. 181–184



## ახალი მსოფლიო „ფოლკლორული კულტურის“ შექმნა ძველი პოლიფონიური სიმღერების საშუალებით

წინამდებარე კვლევაში განხილულია ახალი მსოფლიოს მიერ პოლიფონიის გამოყენების ის შემთხვევა, როდესაც თანამედროვე „ფოლკლორული კულტურა“ ურბანულ კონტექსტში ვითარდება. სამ წელზე მეტი ხნის მონაწილეობით დაკვირვების<sup>1</sup> მეთოდზე დაყრდნობით, სტატია აღწერს უკრაინულ-კანადური ინიციატივით შექმნილი, ტორონტოს ფოლკლორული ხელოვნების მულტიკულტურული საზოგადოების – *კოსა კოლექტივის* (Kosa Kolektiv) – უკრაინული მრავალხმიანი სიმღერის პრაქტიკას. ყველა მონაწილე მომღერალი არაა წარმოშობით უკრაინელი და ბევრს გააჩნია მცირე, ან საერთოდ არ აქვთ მუსიკალური განათლება; და საზოგადოებაში გაერთიანების შემდეგ მათ აღმოაჩინეს საკუთარი „რიდნი ჰოლოს“ („ridnyj holos“) ხმა. ამის მიუხედავად, დროდადრო ისინი წარმოქმნიან საოცრად აუთენტურ ხმოვანებას. საინტერესოა, რომ *რიდნი ჰოლოსის* რეპერტუარი უკრაინაშიც კი არაა ძალიან მისაწვდომი, ამიტომაც კოსას საზოგადოება ეფექტურად ხდება ტრანსნაციონალური აღორძინების მოძრაობის ნაწილი. გარდა ამისა, სიმღერის შესწავლის პროცესი ტორონტოს უნიკალური ვარიანტების განვითარების საშუალებას იძლევა.

მოხსენება იწყება ტორონტოში უკრაინულ-კანადური სოციალური პირობების დახასიათებით და შემდეგ საუბარია კოსას *კოლექტივის* განვითარებასა და მათ ხედვაზე; შემდეგ დაკონკრეტებულია კოსას ვორქშოფების სერია და ღონისძიებები, რომელთაც განუყოფელ კავშირშია უკრაინული პოლიფონიური სიმღერები. უამრავი მაგალითისა და ზოგიერთი მუსიკალური ანალიზის გამოყენებით, მოხსენებაში დეტალიზებულია საკუთრივ მუსიკალური პრაქტიკა, განსაზღვრულია რას წარმოადგენს „ridnyj holos“ და როგორ იკვეთება ტორონტოს აუთენტური ვერსია. დასკვნით მონაკვეთში მოხაზულია სამომავლო კვლევის მიმართულებები.

### უკრაინულ-კანადელები და კოსა კოლექტივი

კანადაში, როგორც ცნობილია, რუსეთის ფარგლებს გარეთ ყველაზე დიდი უკრაინული დიასპორა, ონტარიოს მოსახლეობა (პროვინციისა, რომელიც მასპინძლობს *კოსა კოლექტივის*) წარმოადგენს სახლს კანადის მესამე ტალღის უკრაინელი ემიგრანტებისა, რომლებიც აქ ჩამოვიდნენ 1940–1955 წლებში. მათი უმეტესობა ან პოლიტიკურად დევნილი იყო და/ან შრომით-გამოსასწორებელ კოლონიაში იმყოფებოდა; რეალურად, ისინი კოლექტიურად გაიგივებულები იყვნენ ირგვლივ არსებულ ტრავმულ გამოცდილებასთან, ვინაიდან დაკავშირებული იყვნენ სურვილით – უკრაინა ყოფილიყო დამოუკიდებელი რუსული საბჭოთა წესებისგან (Baczynskyj, 2009). ამის შედეგად აქტიურად იქმნებოდა უკრაინულ-კანადური ინსტიტუტები – გაზეთები, ახალგაზრდებისა და ქალთა ჯგუფები, სკოლები და ეკლესიები. გარდა ამისა, თემი ინარჩუნებდა მჭიდრო კავშირს უკრაინელების ტრანსნაციონალურ დიასპორასთან. ეფექტური და უნიკალური

<sup>1</sup> მონაწილე დამკვირვებლის მეთოდი არის კვლევის ტექნიკა, რომელიც ეხმარება მკვლევარს, ხანგრძლივი ჩართულობის მეშვეობით, სრულყოფილად ჩაწვდეს სხვა კულტურის ან სხვა ჯგუფის შიდა სოციალურ სტრუქტურას.

უკრაინულ-კანადური იდენტობის დიდი ნაწილი ამ ინსტიტუტების კომპლექსის შედეგი იყო, რომელიც აღნიშნავს სხვადასხვა კალენდარულ რიტუალს (წმ. ანდრეას დღესასწაულის მწუხრი, საშობაო და საახალწლო გალობა, აღდგომის დღესასწაულები, ზაფხულის ბუნიობა და ა.შ.). შეიქმნა უფრო განკერძოებული ქსელი ტორონტოელი უკრაინელებისა, რომლებიც ცხოვრობდნენ მსოფლიოს ერთ-ერთ ყველაზე მულტიკულტურულ ქალაქში.

2010 წელს *კოსა კოლექტივის* ჩამოყალიბება შეიძლება აღვიქვათ, როგორც თავისებური რეაქცია ზემოაღნიშნულზე. თავდაპირველად ჯგუფი შედგებოდა ოთხი ქალისგან, რომლებიც ერთმანეთს ხელოვნების კოლექჯში შეხვდნენ და ღრმად უყვარდათ თავიანთი ფოლკლორი, მაგრამ, როგორც ტორონტოში მესამე ტალღის უკრაინელთა დიასპორის წევრები, იყვნენ დათრგუნული და განკერძოებული, განცალკევებული. ისინი, ასევე, რეაგირებდნენ ქალაქური ცხოვრების სწრაფად მიმდინარე რეალობაზე. მათი ამოცანაა „ააშენონ საზოგადოება კულტურული პრაქტიკის მეშვეობით, რომელიც არის მარტივი, ლამაზი და მნიშვნელოვანი“ (*კოსა კოლექტივი*, 2015). მათ უნდათ ააღორძინონ გლეხური ფოლკლორი და ფოლკლორული ხელოვნება ქალაქურ კონტექსტში, დაკავებულები არიან ტრადიციული ხელოსნობით, სიმღერების შესრულებით, სახლში მოყვანილი სურსათისგან საჭმელის მომზადებითა და დაცვით, ბაღებისა და მშენიერი სივრცეების მოშენებით და ვორქშოფებისა და ღონისძიებების დროს ფართო საზოგადოებისთვის ყოველივე ამის გაზიარებით.

საინტერესოა, რომ დამფუძნებელი წევრის, ბოჟენა ჰრიცინას მიხედვით, „სიმღერის/სმის/სოფლის სტილი [სადილები] წარმოადგენდა მათი კოლექტიური ხედვის ჩამოყალიბების საწყისი პროცესის ნაწილს“ (ელექტრონული მიმოხერა, 2016) და სიმღერა — განუყრელად დაკავშირებული ამ ინტერდისციპლინარული ბუნების გამოცდილებასთან — ფუნქციონირებდა მყისიერად, როგორც საზოგადოების მშენებლობის ძალიან ორგანული ნაწილი. მათი, როგორც გამომსახველობითი ხელოვნების სპეციალისტების საწყისი საჯარო საზოგადოებრივი მუშაობა ასახავს უკრაინული ფოლკლორული ხელოსნობით, ოსტატობით ინსპირირებულ ხელოვნებას, რომელიც საბოლოოდ გავრცელდა პისანკების, ქარგვის, დიდუხის კეთების, ფოლკლორული სიმღერებისა და ცეკვების ღია საჯარო ვორქშოფებზე, ასევე, წარმოდგენილი იყო კალენდარულ ღონისძიებებზე, რომლებსაც ქვემოთ განვიხილავ.

ყველაზე მთავარია, რომ *კოსამ* ხელი შეუწყო უკრაინული კალენდარული ღონისძიებების გაფართოებას; აღნიშნული გადაიზარდა უფრო მნიშვნელოვან ღონისძიებებში, რომლებიც ღია იყო არაუკრაინელთათვის და მოიცავდა ხელსაქმეს, ცეკვას და პოლიფონიური სიმღერების შესრულებას.

### **კოსას ღონისძიებები და ვორქშოფები**

*კოსა* წელიწადში სამ ძირითად კალენდარულ დღესასწაულს აღნიშნავს: კოლიადა/მალანკას, ჰაივკისა და ივანა კუპალას. კოლიადა განეკუთვნება საშობაო და საახალწლო გალობა/სიმღერის ტრადიციას, რაც გრძელდება დეკემბრიდან თებერვლამდე. მალანკა, ახალი წლის აღნიშვნა, არის ერთი საღამოს ღონისძიება, რომელიც სახეზეა საშობაო გალობის განმავლობაში. ჰაივკი ტრადიციული უკრაინული საზოგადოების განახლების დღესასწაულია, რომელიც წარმოდგენილია აღდგომის შემდეგ დღეებში. ივანა კუპალა სიყვარულის, ახალგაზრდობისა და ნაყოფიერების დღესასწაულია, რომელიც მგრძნობელობას უკავშირდება და შეიძლება შეიცავდეს ეროტიკული ქვეტექსტის მქონე თამაშებს. ყველა აღნიშნული ღონისძიება აღინიშნება უფრო ფართო უკრაინულ თემში, თუმცა მათ ხშირად აკლიათ უკრაინული ელემენტები. მაგალითად, მალანკა აღინიშნება ჩრდილო ამერიკული ქორწილის მსგავსად. იგი ტარდება საკონფერენციო ცენტრში, ხალხი ფორმალურადაა ჩაცმული, წარმოდგენილია ჩრდილო ამერიკული კერძები და ბენდი პოპუ-

ლარულ მუსიკას უკრავს. კუპალა გადაიქცა ოკეანის ნაპირზე „უიქენდის“ გატარების დღედ, რათა თავი დააღწიო ოჯახურ გარემოს.

შედარებისთვის, ამ დღესასწაულების აღნიშვნისას კოსას მიდგომა გულისხმობს მათში მეტი მნიშვნელობის ჩადებას ფოლკლორული გამომსახველობისა და რიტუალური თამაშებისა და ქმედებების ჩართვის მეშვეობით. მონაწილეებს სთავაზობენ ჩაიცვან ტრადიციული კოსტიუმები. ტრადიციული ფოლკლორული ხელოვნებით, მოქსოვილი ნოხებითა და ბალიშებით გაფორმებულია სივრცე. უკრაინული სამზარეულო მოაქვთ მედოვუხასა და არაყთან ერთად. იმღერება პოლიფონიური სიმღერები, უკრავენ საკრავებზე და საბოლოოდ ფოლკლორული ცეკვები სრულდება. ყველაზე გამომსახველია ჰაიკის დღესასწაული, გაზაფხულის ფესტივალი, რომელიც ტარდება ქალაქის ცენტრალურ პარკში და ღია საზოგადოებრიობისთვის. ტორონტოს სხვა ფესტივალებიც განსხვავებით, რომლებიც კომერციალიზაციაშია გახვეული – დიდი სცენებით, ხმის გამაძლიერებელი სისტემებით, ოფიციალური განრიგებით, ბილეთებზე ფასდაკლებითა და საკვების მოვაჭრეებით – კოსას ფესტივალი მეტად ახლოსაა ტრადიციულ სოფლის ანალოგთან. მას არ აქვს სცენა, არაა ხმის გამაძლიერებლები, არ არიან მოვაჭრეები, რომლებიც ცდილობენ გაყიდონ ნებისმიერი რამ. კოლექტიური ზეიმი იწყება უკრაინული გაზაფხულის გამოხმობის სიმღერების მძლავრი და გამკივანი შესრულებით. ერთ-ერთ სიმღერას „შურიატა“ ("Shuriata") თან სდევს ზამთრის ჭირვეულობის ჩამორეცხვის რიტუალური ქმედებები.

სიმღერა ხანმოკლეა და მას მოსდევს ბავშვთა ცეკვა და თამაშები ღია ცის ქვეშ. მაშინ, როდესაც ფესტივალის ყურადღების დიდი ნაწილი ბავშვთა ღონისძიებებს ეთმობა, მოზრდილები იყენებენ შანსს ითამაშონ, როდესაც მუსიკოსები (მევიოლინე, ბასისტი, აკორდეონზე და ჩასაბერ საკრავებზე შემსრულებლები) Lemon Bucket Orkestra-დან და Balfolk Toronto-დან თანხლებას უწევენ სოფლურ ცეკვებს. უკრაინელ კანადელებს (უმეტესობა ადგილობრივი ეკლესიიდანაა, რომელიც მდებარეობს პარკის ჩრდილო-აღმოსავლეთ განაპირას) აცვიათ ტრადიციული ვიშივანკა (ამოქარგული პერანგები), უჭირავთ ნაკურთხი კალათები და უერთდებიან ბევრ სხვა იქ მოსულ ტორონტოელს (ვიდეომაგ. 1). ერთად ისინი ქმნიან ყველა ასაკის მულტიეთნიკურ ბრბოს, რომელიც ბუნებრივად და მხიარულად მონაწილეობს კოსას მიერ ორგანიზებულ გაზაფხულის მისასალმებელ აქტივობებში.

შემდგომ უნდა აღინიშნოს, რომ ჰაიკი იწყება პისანკას (სააღდგომო კვერცხის მოხატვის ტრადიცია) ვორქშოფებზე და სიმღერის ვორქშოფებზე რამდენიმე კვირით ადრე, ორივე მათგანი ღია საზოგადოებისთვის. კვერცხის მოხატვის ვორქშოფები პოპულარულია მათი მხატვრული დანიშნულების გამო. სიმღერის ვორქშოფები, რომლებიც ყურადღებას ამახვილებენ ვესნიანკას (გაზაფხულის რიტუალური სიმღერა) მომზადებაზე, არაა იმდენად პოპულარული, მაგრამ ჯერ კიდევ იზიდავს ახალ ადამიანებს, მათგან ზოგიერთი უკრაინული წარმოშობისაა, სხვები კი არიან ბელორუსები, ანგლო-საქსები, უნგრელები, მაკედონიელები, მექსიკელები და სხვ.

საზოგადოებისთვის რიდნი ჰოლოსის შესწავლა რეალურად დაიწყო ბოჟენა ჰრიცინას მიერ საკუთარ სახლში სასიმღერო ღამეებისა და არაფორმალური ვორქშოფების ორგანიზებით, რამაც გამოიწვია უფრო საჯარო სასიმღერო ვორქშოფების ჩამოყალიბება. დასაწყისში ისინი სპეციალიზებული იყო, მაგრამ შემდეგ, როგორც კოლიადას, ჰაიკისა და კუპალის ღონისძიებებისთვის საჭირო სიმღერები, მოდელი თავისთავად განვითარდა.

თითოეულ კალენდარულ დღესასწაულთან ერთად, სადაც თემატურად ორიენტირებული სახელობო ვორქშოფები ტარდებოდა, კოსა გასცდა უკრაინული საზოგადოების ფარგლებს და მულტიკულტურულ ტორონტოში კულტურათა შორის შუამავალი გახდა.

ამავდროულად, მათი ფოლკლორული წარმოდგენები (სასიმლეროც და ხალხური შემოქმედებისა) უკრაინულ თემში მომრავლდა და მათზე მოთხოვნილება გაიზრდა, როგორც ხელობის, ისე სიმღერის სფეროში. *რიდნი ჰოლოსის* წარმოდგენები პრაქტიკულად სასურველი გახდა ისეთი სპეციალური ღონისძიებებისთვის, როგორიცაა კინოჩვენებები, სახსრების შეგროვება, საეკლესიო ვახშმები, ადგილობრივი ფესტივალები და სხვ. მოთხოვნილების მსგავსმა გაზრდამ საჭირო გახდა მეტად ფორმალური შემსრულებელთა ჯგუფის – KalynDar-ის შექმნა. ამის შედეგად იკვეთება სამი განსხვავებული შემთხვევა, როდესაც სიმღერები ისწავლება ან/და მათი რეპეტიცია მიმდინარეობს: არაფორმალური სასიმლერო ღამეებზე მხოლოდ კოსას თემის წევრების მონაწილეობით; ღია საჯარო ვორქშოპებზე, რომლებიც მეტწილად ორგანიზებულია კალენდარული დღესასწაულების წინა პერიოდში; ორგანიზებულ რეპეტიციებზე რამდენიმე ანდა მეტი გამორჩეული მომღერლისთვის, რომლებიც ამზადებენ სიმღერებს შესასრულებლად.

### მუსიკა: *რიდნი ჰოლოს* (RIDNYJ HOLOS)

ვოკალური ტექნიკა მნიშვნელოვანია, ის არ გულისხმობს მხოლოდ ჰანგის ან სწორი რიტმის შესრულებას. ესთეტიკური მიზანია მშობლიური ხმის გამოყენება. ფაქტობრივად, ბოჟენა ხშირად მოითხოვს, რომ თემის სასიმლერო ვორქშოპების ახალმა წევრებმა გაიარონ სპეციფიკური ვორქშოპები, რაც ვოკალური ტექნიკის განვითარებას ემსახურება. *რიდნის* ტექნიკა გულისხმობს გახსნილი ყელის/ღია ტემბრის მეკრდისმიერ ხმას, რომელიც კბილების წინა მხარისა და ცხვირის არეალისკენაა მიმართული. ეს წარმოქმნის უფრო მკვეთრ ხმას, ვიდრე ის ტიპურად წარმოიქმნება დასავლეთ ევროპელებისა და ჩრდილოეთ ამერიკელების მიერ. რა თქმა უნდა, არ არსებობს ერთი სწორი *რიდნი* ხმა, მით უფრო, რომ უკრაინაში სახეზეა მისი რეგიონალური ვარიანტები. მაგალითად, ჩრდილოეთ და ჩრდილო-აღმოსავლეთ რეგიონებში — კიევის, ჩერნიგოვისა და სუმის მსგავსად, ახასიათებთ უფრო მკაფიო და მეტად გამყინავი ტემბრი, ვიდრე პოლტავას ცენტრალურ რეგიონში. მასწავლებელ მარია კურდიავეცვას ახსნით, ხმით სიმღერისთვის საჭიროა იმღერო გაღიმებულმა, რაც ძალიან მიაგავს ყვირილს.

ჰუკანიეს (ვოკალური ხმამაღალი წამოძახების, ერთგვარი ყეფის ნაირსახეობა) ან დახვეწილი რთული ორნამენტირების გამოყენება, ასევე, მნიშვნელოვანია *რიდნი ჰოლოსისთვის*. მაშინ, როდესაც ადამიანების უმეტესობას შეუძლია ვოკალური წამოძახება, ცოტას თუ ძალუძს ძალიან მაღალი ანდა უცნაურად ორნამენტირებული წამოძახების შესრულება, რაც წარმოიქმნება იოდლის დახვეწილი ტექნიკის შედეგად. ამის მსგავსად, რთული ორნამენტირება ხშირად იკარგება, ვინაიდან მომღერლების უმეტესობას არ გააჩნია საკმარისი გამოცდილება მის შესასრულებლად. თუმცა არის შემთხვევები, როდესაც ორნამენტების ცუდი შესრულებით გამოწვეული ვოკალის დაცურებას თავისთავად გააჩნია ფრაზირება, რაც ჯერ კიდევ ითვლება აუთენტურად *რიდნი ჰოლოსის* სტილში.

ხმის გადანაწილებას *რიდნი ჰოლოსში* უფრო მნიშვნელოვანი სტრუქტურა გააჩნია. როგორც წესი, ერთი შუა ხმა იწყებს სიმღერას და შემდეგ ხალხის უმეტესობა უერთდება მას ამ ხმაში, ნაკლები მღერის დაბალ ხმას და ზედა ხმას ყოველთვის ასრულებს ერთი ინდივიდუალური მომღერალი, რომელსაც გააჩნია ძალა და სილამაზე, რათა მართოს სიმღერა ზედა რეგისტრიდან. ხმების უმეტესობისთვის გადანაწილების ეს სტრუქტურა გამოიყენება, განსაკუთრებით, პატარა შემადგენლობის ჯგუფებში.

რეპერტუარის უმეტესობა ფუნქციურია, რათა ჩაენეროს კალენდარულ დღესასწაულებში, რომლებსაც მართავს კოსა კოლექტივი. აქ, ასევე, წარმოდგენილია საჭორნილო სიმღერებისა და მოსავლის აღების სიმღერების მზარდი რეპერტუარი. გარდა ამისა, აქაა რამდენიმე ლირიკული სიმღერა და სიმღერები, რომლებიც სრულდება ახალგაზრ-

დების ტრადიციულ სალამოს შეკრებებზე. ვესნიანკი და კუპალას სიმღერები რიტუალური სიმღერებია და უმეტესწილად ჩრდილოეთიდანაა (პოლისიას რეგიონი) და რამდენიმე – ცენტრალური უკრაინიდან. ისინი ტიპობრივად 2- ან 4-ხმიანი სიმღერებია შედარებით ვიწრო დიაპაზონში (როგორც წესი, პენტატონიკურ კილოში), ახასიათებს გამყინავი მკვეთრი ხმოვანება — როგორც ტემბრის წარმოქმნისას, ისე დისონანსების გამოყენების დროსაც. ორხმიანი სიმღერების უმეტესობაში ქვედა ხმა მხოლოდ 1 ან 2 ბგერას ასრულებს. ზოგიერთ სიმღერაში, მესამე ხმა მოულოდნელად აღმოჩნდება შემთხვევით ნოტზე. არის, ასევე, მეტად კონტრასტული მოძრაობის მქონე 2-ხმიანი სიმღერები. საქორწილო და მოსავლის აღების სიმღერების უმეტესობა, ასევე, იმავე რეგიონებიდანაა, თუმცა მათ არ გააჩნიათ მსგავსი გამყინავი ჟღერადობა და ხმათა შორის უფრო ხშირად იყენებენ პარალელურ ტერციებს.

მეტწილად, სიმღერები შეისწავლება საზოგადოებრივ ვორქშოფებზე მონვეული სპეციალისტების მიერ. მათ შორისაა მარია სოვენიცკი, „Dakha Brakha“-ს წევრები და სულ ახლახანს, მარია კუდრიავეცევა – ეთნომუსიკოლოგი და უკრაინის ერთ-ერთი ერთნოგრაფიული ანსამბლის ერთ-ერთი დამაარსებელი.

რეპეტიციები ყოველთვის შეუფერხებლად არ მიმდინარეობს, განსაკუთრებით სამემსრულებლო ჯგუფებში. ზოგჯერ ხანგრძლივი დისკუსიებია ინდივიდუალური ხმებისა თუ არანჟირების თემაზე. კონკრეტული ესთეტიკური განსხვავება იყო ანასტასია ბაჟინსკისა (ჯგუფის ლიდერსა) და ზოგიერთ წევრს შორის. ბაჟინსკის, მიუხედავად იმის, რომ არაა განსწავლული მუსიკოსი, გააჩნია წარმოუდგენელი შესაძლებლობა გაუძღვეს სიმღერას მისი რიტმის მყარი შეგრძნებითა და ძლიერი და განვრთნილი ხმით. მაგრამ ის უპირატესობას ანიჭებდა უფრო პოპულარულ (შეიძლება მას საბჭოთა ვუწოდოთ) სტილს, რომელსაც სხვა თვისებებს შორის ახასიათებს უფრო პირქუში ვოკალური ტონი, ვიდრე ჯგუფის რეპერტუარში არსებული 2- და 3-ხმიანი სიმღერების რიდნი სტილს ახასიათებს.

სწავლებისა და რეპეტიციის დროს შესაძლებელია ხმები თავისდაუნებურად შეიცვალოს. ამ შეცდომამ შეიძლება გამოიწვიოს უნიკალური ვარიანტის შექმნა. ერთ-ერთი ნიმუშია საქორწილო საპროცესიო სიმღერა „შჩო ვ ნაშომ სელი“ („Shcho v Nashom Seli”), რომელიც თავის ორიგინალურ ვარიანტში იმღერება მკაცრი ტემპით და იწყება ოთხი მერვედით (აუდიომაგ. 1). KalynDar-ის ვერსიაში, მერვედი ნოტები ირხეოდა და ტემპი უფრო შენელებული იყო, გრძელი გრძლიობის ნოტები სხვა ბევრაში გადაწყვეტამდე, თითქოსდა, ერთმანეთში გადაედინებოდა (ვიდეომაგ. 2). ზუსტად არაა ცნობილი ერთი, ორი თუ მეტი ვერსია ტრიალებს კოსას ფართო საზოგადოებაში. მიუხედავად ამისა, სიმღერა განსაკუთრებით პოპულარულია, შესაძლოა, უფრო ხშირად იმღერება, ვიდრე უნდა იმღერებოდეს, იმიტომ, რომ ინტერპრეტირებულია, როგორც გულწრფელი სადღეგრძელო და თან სდევს ხოლმე არცის სმას. შედეგად, KalynDar-ის ვერსია საშუალებას იძლევა ჩაერთოს ოდნავ განსხვავებული ზედა ხმები, რომლებიც ზოგჯერ ერთდროულად მღერიან. იქმნება საინტერესო ჰარმონია, რასაც ჟორდანია აღწერს, როგორც „გამსხვილებულ მელოდიას“ (Jordania, 2006: 29), თუმცა ჟორდანიას ლიტერატურის მიმოხილვაში აღწერილია, რომ ზედა ხმას არასდროს ექნება იმგვარი დამოუკიდებლობა, როგორც ესაა მოცემული „შო უ სადო“-ში.

ერთ-ერთი ორხმიანი საგაზაფხულო სიმღერა, რომელსაც ასრულებს KalynDar არის „კოზელი“ („Kozel“) (ვიდეომაგ. 3). იგი ვითარდება საკმაოდ განსხვავებულად. ორიგინალში (აუდიომაგ. 2), დასაწყისი მოძახილი მოჰყვება მელოდიას და ორბგერიანი ბურდონული ხმა აკომპანემენტად, რომელიც დროდადრო წარმოქმნის ხმათა შორის კონტრასტულ მოძრაობას. KalynDar-ის ვერსია, მიუხედავად ამისა, იწყება ბევრად დაბალი სიმაღლის მოძახილით, ვიდრე ეს ორიგინალშია და შემდეგ დამატებულია მაღალი ხმა პარალელური ტერციებით. რიტმი, ასევე, იცვლება. ნაწარმოები 3/4-შია და ორიგინალი

ინყება სუსტ დროზე, გარეტაქტით. განსხვავებების მიუხედავად, ენერგიასა და ვოკალურ ტექნიკას ჯერ კიდევ შენარჩუნებული აქვს ის, რასაც შეიძლება აუთენტურად ეწოდოს *ridnyj holos*.

### დასკვნა

ერთი შეხედვით, კოსას სურვილი, იყოს ყველასათვის გახსნილი საზოგადოებრივი ვორქშოპებისა და სხვა ღონისძიებების ჩატარების დროს, ავლენს პარალელებს „ბუნებრივი ხმის მოძრაობასთან“, რომელსაც ვხედავთ ინგლისსა და სხვა ქვეყნებში (Bithe, 2010; 2014). თუმცა უნდა ითქვას ისიც, რომ კოსას პრაქტიკა, ამავდროულად განსხვავდება „ბუნებრივი ხმის“ დღეისათვის არსებული მოძრაობისაგან, რადგანაც ის დაკავშირებულია უფრო ფართო, ინტერდისციპლინარულ გამოცდილებებთან, რაც ბუნებრივად არის ამოზრდილი უნიკალური უკრაინულ-კანადური მემკვიდრეობიდან. კოსას აქტივობის ინტერდისციპლინარული ხასიათი მნიშვნელოვანია საზოგადო სულისკვეთების შესაქმნელად და იგი იმყოფება კვლევის იმ სფეროში, რომელიც შესაძლოა უფრო ღრმად შევისწავლოთ. მაგალითად, ტომას ტურინოს მიხედვით, როცა ადამიანს შეუძლია მიიღოს მონაწილეობა ხელოვნების ამდენ განსხვავებულ ფორმებში – ხელგარჯილობის გამოფენაში, ტრადიციული ტანსაცმლის ტარებაში, ტრადიციული კერძების კეთებაში, თხრობაში, სიმღერასა და ცეკვაში – შესრულების ასეთი პროცესი ინვესტს მსმენელებში თანამონაწილეობის შეგრძნებას, რაც თავისთავად სცილდება მხოლოდ ვერბალურ, სიტყვაზე დამყარებულ აზრთა გაცვლას და ადამიანთა ჯგუფის შეკერისა და საზოგადოების ჩამოყალიბების მნიშვნელოვანი ფაქტორი ხდება (2008). ფსიქოლოგიური კუთხით თუ მივუდგებით, ასეთ მრავალსახოვან შეგრძნებებზე აგებული ურთიერთობა ქმნის, „მრავალმხრივ დახვეწილ კოდირებას“, რაც ჯგუფის წევრებში უფრო შინაარსიან და ადვილად დასამახსოვრებელ ეფექტს ქმნის.

თუ განვაგრძობთ ინტერდისციპლინარული ანალიზის უკვე ნახსენებ ხაზს, კოსას მიერ ტრადიციული ხელსაქმის, სიმღერების, ცეკვების, აკუსტიკური და ვიზუალური მედიუმების გამოყენება, ქმნის ერთიან ესთეტიკურ სივრცეს, რომელიც წარმოქმნის დღევანდელი პოსტ-მოდერნისტული თვალთახედვის ალტერნატივას, ქმნის რა დროის უფრო პოლიტიკურ შეგრძნებას, თითქოსდა, უეცრად ხდება დაბრუნება რიტუალური ერთობის ეპოქაში. ეს, ნაწილობრივ მაინც, მიიღწევა მკაცრი თხრობის უქონლობით. იმისდა მიუხედავად, რომ კოსას ჩამოყალიბებული აქვს შინაგანი წესების სისტემა (რომ იცხოვრონ ჰარმონიულად ბუნებასთან, ტრადიციულ წარმოებასთან და სიმღერასთან ერთად), ბევრმა, კოსასთან უფრო შორეულად დაკავშირებულმა ადამიანებმა, არც კი იციან ასეთი შინაგანი წესების არსებობის შესახებ. რიტუალური უკრაინული წარსულის გამოძახილად შეიძლება ჩაითვალოს კოსას ზოგიერთი ქმედება, თუმცა სპეციფიკური უკრაინულობის ასახვა ამ ქმედებაში აღარ არის გააზრებული, ანდა შეცვლილია, ზოგადად, გლეხური ცხოვრების ისეთ მოვლენებით, რომელთა მემკვიდრეობა ჩვენ ყველას შეგვიძლია გავითავისოთ. მსგავსი შეგრძნებები შესწავლილია მირიან ლუსევიჩის მონოგრაფიაში, სადაც განხილულია ბალკანური წარსულის გათავისება იმედგაცრუებული ამერიკელების მიერ (2007). ლუსევიჩის მიერ აღწერილი ამერიკაში არსებული ბალკანური მუსიკისა და ცეკვის მოყვარული საზოგადოების მსგავსად, კოსას კოლექტივი ქმნის მეტაფორულ სოფელს. ისინი განადიდებენ ადამიანში არსებულ გლეხს, მიწათმოქმედს, როგორც სულიერად განათლებულ, ესთეტიკურ ფენომენს – როგორც შედეგის, ასევე პროცესის მხრივ – როგორც ეს მოცემულია უკრაინულ კულტურაში, იმისათვის, რომ ქალაქში ცხოვრება გახადონ ცოტა უფრო ასატანი (Lausevic, 2007: 62; Boym, 2002: 14-6). მაგრამ კოსას თხრობაში საზოგადოება არაა ზუსტად განსაზღვრული, მაგალითად, აქ წარსული უფრო განსხვავებულია, ვიდრე კონცეპტუალურად ჩამოყალიბებული. წარსულის თხრობითი სახით გადმოცემა ზოგჯერ ინვესტს შინაგან უთანხმოებას, ზოგჯერ კი ინტერესის და-

კარგვას კოსას ზოგადი მიმართულების მიმართ. გარდა ამისა, არც ისე ბევრია სალაპარაკო იმაზე, თუ რამდენად ვართ დაკავშირებული უძველეს ისტორიულ წარსულთან, თუმცა ზოგიერთ კომენტარში სიმღერების შესახებ მოჩანს, რომ ეს, თითქოსდა, უცხო სიმღერები ინსტინქტურად შეიგრძნობიან ნაცნობად და შინაგანად გაცნობიერებულად.

ისტორიული წარსულის ასეთ ბუნდოვან წარმოდგენას უკავშირებენ ზეპირსიტყვიერი საზოგადოებების სპეციფიკას (Le Goff, 1992). დანერგილი სიტყვის კონკრეტულობის გარეშე ზეპირსიტყვიერი ტრადიცია არ ახდენს სტატიკური მითიური წარსულის ზუსტ ფიქსირებას. საინტერესოა, რომ ჩვენი განათლებული, პოსტ-მოდერნისტული, გენდერულად გაცნობიერებული მსოფლმედველობა იღებს წარსულის ასეთ ცვალებადობას, და მიუხედავად ამისა, წარსულის თხრობით ფორმაში გადაყვანის პროცესში ხშირია მცდელობა, რომ მოხდეს ამ ცვალებადობის შესწორება და დაფიქსირება, რაც მეცნიერულ მიდგომაში პრობლემებს ქმნის (გავიხსენოთ მარტინ კლეიტონის იდეა „გამოცდილების სიტყვიერ ფორმაში გადატანის მცდელობის შეუსაბამობის“, შესახებ, 2003). მუსიკალური და რიტუალური ქმედებები, ისეთები, როგორიცაა კოსას წარმოდგენები, ქმნიან არასიტყვიერ, ერთიან სოციალურ სურათს, რომელიც იძლევა წარსულის შესახებ მრავალმხრივი შეხედულებების, მათ შორის კონფლიქტური შეხედულებების, ერთდროულად თანაარსებობის საშუალებას და ამ შეხედულებების საფუძველზე ქმნის ერთიან, კონდენსირებულ და სინთეზირებულ წარმოდგენას<sup>2</sup>.

აკადემიურ მეცნიერებას მოვლენის შინაარსში გარკვევის ზოგადი პრობლემა აქვს, თუკი ეს შინაარსი არაა სიტყვებით გადმოცემული. არადა სწორედ ეს არასიტყვიერი ელემენტებია, რაც ხდის მუსიკას ესოდენ ეფექტურს. ეს ფაქტი არაერთხელ ყოფილა აღნიშნული მუსიკის მკვლევრების მიერ (მათ შორისაა Floyd, 1995; Emoff, 2000; Qureshi, 2000). ედუარდ სკოფელინის დაკვირვება, თუ როგორ იქმნება შინაარსი შესრულების პროცესში სწორედ სოციალურ და არა კოგნიტურ, ანდა ინტელექტუალურ სფეროებში (1985), უაღრესად სასარგებლოა. ასევე, სასარგებლოა ამ საკითხში გარკვევისათვის სტივენ ფილდის მიერ შექმნილი ახალი ტერმინი „აკუსტიკმოლოგია“, ანუ როგორ შევიცნობთ ჩვენ აკუსტიკურ გამოცდილებას – ესაა ტერმინი, რომელიც აღიარებს, რომ აქ საქმე გვაქვს არამარტო აკუსტიკურ გამოცდილებასთან, არამედ აკუსტიკური სიგნალების აღქმის, შეგრძნებისა და ემოციების დიდი კომპლექსის რთულ ურთიერთობასთან (Feld, 1996: 97). ეთნომუსიკოლოგ დევიდ კოპლენდის დაკვირვება იმის შესახებ, თუ როგორ ინარჩუნებს მუსიკა ტრადიციულობას მიუხედავად ცვლილებებისა, რადგანაც მას მაინც აქვს უნარი შექმნას მსგავსი „გამოცდილების ემოციური ხარისხი“, ასევე, მართებულია (1991: 45). მსგავსი თეორიული შეხედულებები გვეხმარება შევიცნოთ, თუ როგორ აგრძელებს და კვლავაც გააგრძელებს ანსამბლი კოსა ტორონტოში ქალაქური ხალხური კულტურის შექმნას.

და მაინც, ჯერ კიდევ ბევრია სალაპარაკო კოსა კოლექტივის შესახებ. მაგალითად, ჯგუფი მასპინძლობს შემსრულებლებს მსოფლიოს სხვადასხვა რეგიონიდან. განსაკუთრებით შესაფერია ამ მოხსენების თემატიკისათვის ის კავშირები და გაცვლები, რაც არსებობს ნიუ-იორკში არსებულ ანსამბლთან „უკრაინული სოფლის ხმები“. კოსას ინიციატივით, ასევე, წამოწყებულ იქნა „ხალხური ბანაკები“. ესაა მთელი კვირის მანძილზე მიმდინარე საზაფხულო ბანაკები ყველა ასაკის მსურველებისათვის. ეს ბანაკები მოიცავენ ტორონტოზე გაცილებით უფრო ფართო არეალს, აქ ჩამოდიან მსურველები კანადიდან და ამერიკის შეერთებულ შტატებიდან, უფრო მეტიც, ჩამოდიან სტუმრები

<sup>2</sup> თუ გნებავთ, იხილოთ უფრო მეტი იმის შესახებ, თუ როგორ ახდენს მუსიკალური წარმოდგენა წარსულის შესახებ არსებული განხვავებული შეხედულებების კონდენსირებას, იხილეთ Romero, 2001; Kuzmich, 2014: 43-50; Blum, 1991; Lipsitz, 1990; Rees, 2000; Shelemay, 2006; Qureshi, 2000; Emoff, 2000.

უკრაინიდანაც კი. გარდა ამისა, ამ მოხსენებაში აღნიშნული კოსას ანსამბლის აქტივობები უკვე განიცდიან ცვლილებებს. დღეს უკვე აღარ ტარდება მოხსენებაში ნახსენები ვორქშოფები ჰაივკისა და კუპალას დღესასწაულების წინ. მათ მაგივრად ტარდება ერთ-კვირიანი ვორქშოფები სხვადასხვა უკრაინულ ტრადიციულ ხელსაქმეში, სიმღერასა და ცეკვაში და ეს ყველაფერი ტარდება ოფიციალური პარტნიორობის ფარგლებში, რაც ჩამოყალიბდა კოსასა და ამ საქმის ექსპერტებს, მარკ იგნატოვიჩსა და მარია კუდრი-ავცევას შორის, რომლებიც ხელმძღვანელობენ „ლემონ ბაჰეტის ორკესტრს“. ამრიგად, ქალაქური ხალხური მუსიკა განიცდის ცვლილებებს და იფურჩქნება ტორონტოს ნოყიერ კულტურულ ნიადაგზე. შესაძლოა ეს აქტივობებიც, ასევე, შეიცვალოს მომავალში, თუმცა, რაც კულტურას ცოცხლად შეინახავს, არის სწორედ ის, რასაც კოპლენდი უწოდებდა „გამოცდილების ემოციური ხარისხის თავიდან შექმნას“.

### აუდიომაგალითები

1. ანსამბლი KalynDar-ი მღერის Sho v Nashom Sele (საქორწილო სიმღერა). ჩანერილია ანდრეა კუზმიჩის მიერ.
2. ანსამბლი Rozhanystia მღერის Kozel (გაზაფხულის სიმღერა). ჩანერილია უკრაინაში, დრო უცნობია. სიმღერა mp3 ფორმატში მოაწოდეს კოსა კოლექტივის წევრებს.

### ვიდეომაგალითები

1. ცეკვა კოსას ჰაივკი ფესტივალზე ტორონტოს ბელეუდის პარკში, 20 აპრილი, 2014, გადაღებულია ანდრეა კუზმიჩის მიერ.
2. ანსამბლი KalynDar-ი მღერის Shcho U Sadu (სადღეგრძელო) ქორწილზე, ლიტვურ სახლში, ტორონტო, 7 ივნისი, 2014. გადაღებულია ალექსეი გოლუბის მიერ.
3. ანსამბლი KalynDar-ი მღერის Kozel (გაზაფხულის სიმღერა) ზამთრის დღესასწაულზე, ჰამ-ილტონში, 1 თებერვალი, 2014. გადაღებულია ანა კლუბანის მიერ.



ANDREA KUZMICH  
(CANADA)

## CREATING NEW WORLD "FOLK CULTURE" THROUGH OLD POLYPHONIC SONGS

This paper considers the New World application of polyphony to develop a contemporary "folk culture" in an urban context. Based on over three years of participatory observation, the paper documents the practice of Ukrainian polyphony by the Kosa Kolektiv community, a Ukrainian-Canadian initiated, folk-arts-based multicultural community in Toronto. Not all participating singers are of Ukrainian descent and many have little or no musical training, having just discovered their "rindyj holos" voice upon entering the community. Despite this, at times they produce a strikingly authentic sound. Of interest is that the ridnyj holos repertoire is not very accessible even in the Ukraine, thereby effectively making the Kosa community part of a transnational revival movement. Furthermore, the song-learning process occasions the development of unique Toronto variants.

The paper starts with some background to the social conditions of Ukrainian-Canadians in Toronto and the development of Kosa Kolektiv. It then elaborates on the series of workshops and events Kosa hosts, of which Ukrainian polyphonic songs are inextricably linked. Using musical examples and analysis, the paper then details the musical practice itself, identifying what "ridnyj holos" is and arguably, how an authentic Toronto version has transpired. A concluding section starts a theoretical discussion on the folk culture surrounding the musical practice, and in particular considers the interdisciplinary nature of how polyphonic songs are experienced and how this contributes to the creation of community.

### Ukrainian-Canadians and Kosa Kolektiv

Canada is known to have the largest Ukrainian diaspora outside of Russia. The population in Ontario, the province that hosts Kosa Kolektiv, is home to Canada's third-wave of Ukrainian immigrants, those that arrived between 1940 and 1955. Most of these people were either politically persecuted and/or spend time in Labour camps; as such they collectively identified around traumatic experiences that are linked to their desire for a Ukraine independent of Russian Soviet rule. This resulted in the building of a complex infrastructure of new Ukrainian-Canadian institutions – like newspapers, youth and women's groups and schools as well as churches – that coordinated the celebration of Ukrainian calendric events, creating a strong Ukrainian-Canadian identity in an insular community (Baczynskyj 2009).

Kosa Kolektiv's formation in 2010 can be seen as something as a reaction to this. The group started initially with four women who met in art college and had a deep love for their folk expressions but felt stifled by essentialist sentiments and a sense of insular exclusivity. They were also reacting to the post modern condition, i.e. the fast-paced, highly mediated existence of urban life. Their mandate is "to build community through cultural practices that are simple, beautiful, and meaningful;" to revitalize peasant folklore and folk art in an urban context by engaging in traditional crafts, singing songs, cooking and preserving homegrown food, cultivating gardens and beautiful spaces and sharing this with a larger community through workshops and events.

Interestingly, according to founding member Bozena Hrycyna, "singing/drinking/village style [dinners] were a part of their initial process of collective vision making" (email correspondence 2016). So singing functioned immediately as a very organic part of the community-building process. As fine-arts specialists, however, their initial community work involved displays of art inspired by the folk crafts of Ukraine, which eventually expanded into open public workshops for pysanky, needle point, didukh making, folk-icon painting, folk songs and dances. While initially the workshops primarily focused on Ukrainian folk expressions, a pan-Slavic approach soon took off, and even extended beyond the Slavic geography for the folk dances, tapping into another community of dancers and musicians known as the Balfolk community in Toronto, who provide live acoustic music and led village style dancing from Western Europe. Connected as crafters and fine artists for the branding of the popular Lemon Bucket Orkestra – a 17-piece "Balkan-Klezmer-Gypsy-Party-Punk-Super Band" – Kosa Kolektiv became well known in fostering a sense of a folk community through their visual presentations as well as their participation in dance and song during Lemon Bucket performances. Most importantly, however, Kosa was instrumental in extending their Ukrainian calendric events into more meaningful experiences that were open to non-Ukrainians and involved crafting, dancing and the singing of polyphonic songs.

### **Kosa events & workshops**

Kosa generally celebrates three major calendric events in a year: Koliada/Melanka, Haivky and Ivana Kupala. Koliada/Malanka refers to the Christmas and New Year carolling tradition, that extends from December to February. Haivky is a traditional Ukrainian community celebration of renewal that occurs in the days after Easter. Ivana Kupala is a celebration of love, youth and fertility that embraces sensuality and may involve games with erotically suggestive overtones. While all of these events are also celebrated in the larger Ukrainian community, they are often stripped of their Ukrainian-ness. For instance, Malanka is celebrated like a generic North American wedding. It's held in a convention centre, people are formally dressed, the food is north American cuisine and a band plays popular music (Kleban 2016, interview; Hrycina B., 2016 interview). And Kupala has turned into a beach-side weekend get away for families.

In comparison, Kosa's approach to celebrating these events is to infuse them with greater meaning through the use of folk expressions and ritualistic games and acts. Participants are encouraged to wear traditional costumes. Traditional folk art, like weaved rugs and pillows, decorate the space. Ukrainian cuisine is served along with mead and vodka. Polyphonic songs are sung, instruments are played and folk dances ensue. Consider, for example, their Haivky celebration, the spring festival that takes part in a downtown park and is open to the public. Unlike other Toronto festivals that are shrouded in commercialisms, Kosa's festival is more akin to one in a traditional village. It has no stage, no sound system, no vendors trying to sell anything. The collective celebration starts with the powerful and strident polyphonic songs from Ukraine calling forth spring. One of the songs, "Shuriata" is accompanied by ritual enactments of washing away the crustiness of winter. The song programming is short and followed by children's weaving dances and games played under the open sky. While a great deal of the focus is on the children, adults get their chance to play when musicians (fiddler, bassist, accordion and woodwind players) from Lemon Bucket Orkestra and Balfolk Toronto lead village-styled dancing (video ex. 1).

It must be further noted that the lead up to Haivky starts weeks ahead of time with public pysanky (traditional Easter egg decorating) and singing workshops. The egg decorating workshops

are popular for their own artistic sake. The singing workshops, are not as popular but still draw new people out, some of Ukrainian heritage but also others, like Belarusian, Anglo-Saxon, Hungarian, Macedonian, Mexican and more.

This model of public workshops however was not something planned nor does it represent the only way songs are shared and learned. Community learning of *ridnyj holos* actually started with Bozena Hrycyna's recognition of the power of polyphonic songs and her own inability to properly execute them. So she started hosting singing nights at her house and organizing informal workshops. At first they were *ad hoc* but then as events like *Koliada*, *Haivky* and *Kupalo* needed songs, a model inadvertently developed where public workshops were held for 3-6 weeks before the event.

Presence of Kosa's folk expressions (both singing and folk art) increased in the larger community and led to a greater demand. Performances of *ridnyj holos* were particularly desirable for Ukrainian special events, like film screenings, fundraisers, church dinners, local festivals etc. With this increase in demand came the need to create a more formal performance group, *KalynDar*. This essentially led to 3 instances where songs are learned and/or rehearsed: either in informal singing nights that occasions for people in the inner Kosa community; at open public workshops most likely organized in the lead up to a calendric event; or in organized rehearsals for a select few of more seasoned and focused singers who will prepare songs to be performance ready.

### **The music: RIDNYJ HOLOS**

*Ridnyj holos*, which translates to "native voice," refers to a style or singing and a repertoire of Ukrainian folk songs. The *ryndij* voice is a technique that involves an open-throat chest voice placed towards the front of the teeth and nasal area. This creates a brighter sound than what is typically produced by Western Europeans and North Americans. Regional variants exist, for instance northern and north-eastern regions like Kiyev, Chornobiv and Sumy tend to have a brighter and more piercing timbre than central Poltava region. *Ridnyj holos* expert, Maria Kudriavtseva, explains that this voice needs to be sung with a smile in order to execute the correct timbre. Some members of the community have an exceptional ability to execute a *ridnyj* voice. Others struggle a little more – either using too much head voice, having a placement that is too back in the throat creating a darker timbre, or over compensating with a belting chest voice too akin to shouting.

The use of *hukanya* (a variety of vocal exclamatory yips) or subtle intricate ornamentation is also important to *ridnyj holos*. While most people can manage some of the vocal yips, fewer people can manage the very high yips or intricately placed ornamented yips that result in a subtle yodelling technique. Similarly the intricate ornamentation is often lost since most of the singers lack experience to execute this. There are occasions, however, when a vocal slide results from the poor execution of ornaments yet in itself has an inflection and phrasing that still seems authentic to the *ridnyj holos* style.

Part allocation in *ridnyj holos* has a rather important structure. Typically, a single middle voice starts a song and then most people will join in on this part, fewer will sing the lower voice and the top voice is often sung by a single individual who has a strength and beauty to lead the song.

A lot of the repertoire is functional to fit into the calendric events that Kosa *Kolektiv* hosts. So there are *koliadky* (Christmas and new year carols), *vesnianky* (spring songs), and songs for Ivana Kupala. There is also a growing repertoire of wedding and harvest songs. Besides that there are a few lyrical songs and songs to be sung for *vechernistia* (traditional evening gathering for youths to socialize). The *vesnianky* and *kupalo* songs are ritual songs and are mostly from the North (Polissia region) and some from Central Ukraine. These are typically two- or three-part songs in a relatively narrow

range (usually a pentatonic mode) featuring a strident sound both through the timbre production and the use of dissonances. Two part songs most often have a bottom voice with only one or two notes. There are also some more contrastive-movement two-part songs. Many of the wedding and harvest songs are also from the same regions but do not feature as much of a strident quality and make more use of parallel thirds.

For the most part, songs are learnt through workshops with specialists who visit, such as Maria Sonevystky, members of Dakha Brakha, and most recently and profusely, with Maria Kudriavsteva, an ethnomusicologist and founding member of one of Ukraine's ethnographic ensembles Bozhychi who serendipitously has now relocated to Toronto to perform with Lemon Bucket Orkestra. Songs are also learned through recordings (of commercially produced CDs and workshops) which are passed around through the internet and occasionally used in rehearsals for reference.

Rehearsals are not always smoothly run, especially in the performance group. Sometimes long discussions result about the individual parts or the arrangement. There was a particular aesthetic difference for a while between Anastasia Baczynskyj, the original leader of the performance group, and some members. Baczynskyj, although not a trained musician, has an incredible ability to lead a song with her strong sense of rhythm and her powerful and skilled voice. But she favoured a more popular, one may also describe it as Soviet style, which among other things, has a darker vocal tone than the *ridnyj* style used for the two-part and three-part ritual songs in the group's repertoire.

There are also times in teaching or rehearsing, where the parts may be altered unwittingly. The error may be corrected but on other occasions the error ends up creating a unique variant. One example involves a wedding processional song "Shcho v Nashom Seli" which in its original form is sung with a strict tempo starting with four straight eighths notes. In KalynDar's version, the eighth notes are swung and the tempo slowed down with a laid back, behind the beat feel as if each note, especially the longer sustained notes are to be welcomingly embraced before resolving into another note (audio ex. 1). In contrast KalynDar speeds up "Shcho u Sadu" and the top voice differs from the original recording (video ex. 2). Interestingly, the original recording has become rather evasive: it's not clear whether one, two or more versions were circulating through the larger Kosa community. However, the song is particularly popular, perhaps sung more often than it should, because it is essentially interpreted as a heart-felt toast and always follows with a shot of vodka. So many people in both the performance group and the larger community learn the song through repetition in practicing toasts and drinking. The result for KalynDar's version involves slightly differing top voices, sometimes sung simultaneously. Members of KalynDar once questioned which top voice was the correct version and rather quickly resolved to accept all versions, even if they were singing at the same time. This is also often the case with the inner part of well known songs, where subtle variations in the part are performed simultaneously and create an interesting weave of harmony, something polyphonic expert Joseph Jordania describes as a "thick melody" (Jordania, 2006: 29), though Jordania's literature review notes that the top voice would never have the liberty to do this as KalynDar does with "Shcho U Sado."

One two-part spring song KalynDar sings, "Kozel," evolved quite differently (video ex. 3). In the original (audio ex. 2), the opening call leads right into the melody and a toggling two-note drone line accompanies, which occasionally affords some contrastive motion between the voices. KalynDar's version, however, starts the call at a much lower pitch than the original and then adds a higher voice in parallel thirds. The rhythm is also turned around. The piece is in 3/4 and the original starts on the down beat where KalynDar's starts with a pickup. Despite the differences, the energy and the vocal technique still seem to capture an energy that can be authentically called *ridnyj holos*.

### Conclusion

At a superficial glance, Kosa's penchant for inclusivity in their community workshops and events can draw parallels with the natural voice movement in the UK and elsewhere (Bithel, 2014). But it is also quite unlike the natural voice movement, such that it's connected to a larger, interdisciplinary folk experience that stems from a uniquely Canadian-Ukrainian heritage. The interdisciplinary nature of Kosa's activities are important in the creation of community and is an area of analysis that could be furthered. For example, in Thomas Turino's terms, one could argue that the ability to participate in so many forms of art at an event – whether it be through the display of crafts, dressing in costume, partaking in cuisine, story telling, or to sing and dance – turns a performance into a "participatory" one, and as such, the level of communication goes well beyond word-based thought, which is an integral part of creating community (2008). Or from a psychological perspective, the engagement of multiple senses enables what Kay Kauffman Shelemay describes as "multiple elaborative encoding," making the event increasingly more memorable and meaningful to individuals within the group (#####) thereby creating a strong community bond.

Furthering the analysis of the interdisciplinary, Kosa's use of crafts, songs, dance, acoustics and visual display creates an aesthetic space that affords an alternative to our post modern condition and enables an a more holistic experience of time, a momentary return to a time of ritual coherence (Asman, 1992 in Erll, 2011: 33). This, in part, is achieved by the lack of a strict narrative. Even though Kosa has defined a mandate (to live harmoniously with nature, craft and song) many people in the larger Kosa community are not aware of this mandate. Overtones of a distant ritual Ukrainian past can be sensed at Kosa events but the particular Ukrainian-ness of this past can be overlooked or replaced with a universal peasant ancestry, a connection to ancient ways upon which we can all claim ownership.

Similar sentiments are explored in Mirjia Lausevic's monograph on the appropriation of a Balkan past by disenfranchised Americans (2007). Similar to what Laušević describes of Balkan music and dance community in America, Kosa Kolektiv creates something of a metaphorical village. They glorify the "peasant within" as spiritually enlightened and their aesthetic offerings – both in terms of product and process – are appropriated from Ukrainian culture to make urban living more bearable (Laušević, 2007: 62; Boym, 2002: 14-6). But the narratives in the Kosa community are not so clearly delineated., i.e. the past is performed more than it is a concept to talk about. Attempts to narrativized the past sometimes even raise conscious disagreement with or disinterest in Kosa's mandate. Furthermore, there's not a lot of talk about being connected to an ancient past although there are comments about songs being viscerally experienced and different yet also strangely familiar or somehow resonating.

Such vagueness of historic representation is attribute to oral societies (Le Goff, 1992; Erll, 2011). Without the concreteness of the written word, oral traditions do not fix a static mythical past (Nora, 1996: xxii; Blum, 1991: 4). Interestingly, our enlightened postmodern, postcolonial, gendered-informed outlook already accepts such a fluid view of the past, yet the narrativization process continues to try and fix it, which is problematic for academia (consider Martin Clayton's idea of "the collapse of experience into discourse" (2003). Musical and ritualistic performances like Kosa's function as a nondiscursive social representation and allow multiple views, possibly even conflicting views of the past to condense and coalesce into one performative act. (For more on how musical acts condense multiple pasts see Kuzmich, 2014: 43-50; Blum, 1991; Shelemay, 2006; Qureshi, 2000; Emooff, 2000.)

Academia in general has trouble managing the meaning of the nondiscursive. Yet these are what

make music so powerful, as has been discussed by music scholars such as Samuel Floyd (1995), Emoff (2000), Qureshi (2000) and others. Edward Schieffelin's observations of how meaning is constructed through performance in social rather than cognitive or intellectual space (1985) is also very useful, as is Stephen Feld's term *acoustemology*, i.e. how we know through our acoustic experience – a term that recognizes not only sonic-based knowledge but the complex interplay of sensation, perception and emotion involved in perceiving the acoustic (Feld, 1996: 97). Ethnomusicologist, David Coplan's observations that a music undergoing change can remain traditional because of its ability to re-create "emotional qualities of experience" is also highly relevant (1991: 45). All of these theoretical frameworks can help recognize how Kosa's work has and will continue to create urban folk culture in Toronto.

There is still a lot more to say about Kosa Kolektiv. For instance, the group hosts exchanges with artists from around the world, and particularly relevant to this paper is their association and exchanges with Ukrainian Village Voices in New York. They have also started Folk Camp, a week-long all-ages summer camp that reaches beyond Toronto with campers from parts of Canada and the United States and guest artists from as far as Ukraine. Moreover, the structure of Kosa's activities I reported on in this paper are already changing. There are no longer workshops foregrounding events like *Haivky* and *Kupala*. Instead weekly workshops on different Ukrainian crafts, songs and dance occur out of a more official partnership that has formed between Kosa and the expertise of Mark Ihnatowycz and Maria Kudriavtseva, the leaders of Lemon Bucket Orkestra. And so, the urban folk culture changes and thrives under the culturally fertile grounds of Toronto. Perhaps the activities too will change but what will likely keep the culture alive is as Copland pointed out, the "re-creation of emotional qualities of experience."

### **Audio examples**

1. KalynDar singing *Sho v Nashom Sele Novyna* (a wedding song) at a wedding in the Lithuanian House, Toronto, Jun 7 2014. Recorded by Andrea Kuzmich.
2. Rozhanystia singing *Kozel* (a spring song), recording date unknown, recorded in Ukraine. This song, in mp3 format, was passed around through members of Kosa Kolektiv.

### **Video examples**

1. Dancing at Kosa's *Haivky* Festival in Trinity Bellwoods Park in Toronto, April 20 2014. Video taken by Andrea Kuzmich.
2. KalynDar singing *Sho v Nashom Sele Novyna* (a wedding song) at a wedding in the Lithuanian House, Toronto, Jun 7 2014. Videographer, Alexei Golub.
3. KalynDar singing *Kozel* (a spring song) at Winterfest in Hamilton, February 1 2014. Video taken by Anna Kleban.

### List of audio examples:

**Audio example 1.** KalynDar singing (a wedding song), Novyna, 2014, Recorded by Andrea Kuzmich

**Audio example 2.** Rozhanystia singing Kozel (a spring song), recording date unknown, recorded in Ukraine. This song, in mp3 format, was passed around through members of Kosa Kolektiv.

### List of video examples:

**Video example 1.** Dancing at Kosa's Haivky Festival in Trinity Bellwoods Park in Toronto, April 20 2014. Video taken by Andrea Kuzmich.

**Video example 2.** KalynDar singing *Shcho U Sadu* (a toasting song) at a wedding in the Lithuanian House, Toronto, Jun 7 2014. Videographer, Alexei Golub.

**Video examples 3.** KalynDar singing *Kozel* (a spring song) at Winterfest in Hamilton, February

### References

- Baczynskyj, Anastasia. (2009). *Learning How to Be Ukrainian*. Master's Thesis. Toronto: University of Toronto.
- Bithell, Caroline. (2014). *A different Voice, A Different Song: Reclaiming Community through the Natural Voice and World Song*. New York: Oxford University Press.
- Boym, Svetlana. (2002). *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
- Blum, Stephen. (1991). "Prologue." In: *Ethnomusicology and Modern Music History (E&MH)*. Pp. 1–20. Editors: Blum, Stephen et al. Urbana and Chicago, IL: University of Illinois Press.
- Coplan, David B. (1991). "Ethnomusicology and the Meaning of Tradition." In: *E&MH*. Pp. 35–48. Editors: Blum, Stephen et al. Urbana and Chicago, IL: University of Illinois Press.
- Emoff, Ron. (2002). *Recollecting From The Past: Musical practice and spirit possession on the east coast of Madagascar*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Erll, Astrid. (2011). *Memory In Culture*, translated by Sara B Young. New York: Palgrave Macmillan.
- Feld, Steven. (1996). "Waterfalls of Song: An Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea." In: *Senses of Place*. Pp. 91–135. Editors: Feld, Steven and Basso, Keith. Santa Fe, NM: School of American Research Press.

Floyd, S.A. (1995). *The Power of Black Music*. New York: Oxford University Press.

Jordania, Joseph. (2006). *Who Asked the First Question? The Origins of Human Choral Singing, Intelligence, Language and Speech*. Tbilisi: Logos.

Kuzmich, Andrea. (2014). *Collective Memory Embodied in Music*. Comprehensive Exam. Toronto: York University.

Laušević, Mirjana. (2007). *Balkan Fascination: Creating Alternative Music Culture in America*. New York: Oxford University Press.

LeGoff, Jacques. (1992). *History and Memory*, translated by Rendall, S. and Claman, E. New York: Columbia University Press.

Clayton, Martin. (2003). "Comparing music, comparing musicology". In: *The Cultural Study of Music*. Pp. 57– 68. Editors: Clayton, Martin, Herbert, Trevor and Middleton, Richard. New York: Routledge.

Nora, Pierre. (1997). "General Introduction: Between Memory and History". In: *Realms of Memory: Re-thinking the French Past. Vol. 1*. Pp. 1– 20. Editors: Nora, Pierre and Kritzman, Lawrence. New York and Chichester: Columbia University Press.

Qureshi, Regula. (2000). "How Does Music Mean? Embodied Memories and the Politics of Affect in the Indian 'sarangi'". In: *American Ethnologist* 27(4): Pp. 805– 38. American ethnological Society.

Schieffelin, Edward. (1985). "Performance and the Cultural Construction of Reality". In: *American Ethnologist* 12. Pp. 707– 24. American ethnological Society.

Shelemay, Kay Kaufman. (2006). "Music Memory and History" In: *Ethnomusicology Forum* 15(1). Pp. 17– 37. British Forum for Ethnomusicology.

Turino, Thomas. (2008). *Music as Social Life*. Chicago: University of Chicago Press.



### მარადისობის ესთეტიკური კატეგორია ქართულ-კახურ სუფრულ სიმღერებში

მუსიკალური აზროვნების ადრეულ ეტაპებზე, როცა სიმღერას პოლიფუნქციური ბუნება ჰქონდა და სინკრეტული მთლიანობის განუყოფელი ნაწილი იყო, სამყაროს შეცნობისა და მისი მოდელირების პროცესში, რელიგიური, ყოფითი და მხატვრულ-ესთეტიკური მიმართებები განსაკუთრებული შინაგანი ერთიანობით ხასიათდებოდა (ბალაშვილი, 2005: 8-16). ამიტომ, სრული საფუძველი გვაქვს, ვივარაუდოთ, რომ *სუფრული ჟანრის* ნიმუშები არსებობდა იმ დროიდან, რა დროიდანაც ჩამოყალიბდა ჩვენში პურობის ტრადიცია. ქართული ლხინის ფენომენი კი, მოგეხსენებათ, შორეულ წარსულში იღებს სათავეს და მას, მნიშვნელოვანწილად, მევენახეობა-მეღვინეობის მაღალი კულტურა განაპირობებს.

პალეონტოლოგიური და არქეოლოგიური მასალებით მეურნეობის ამ დარგის არსებობა ჩვენს ნელთალრიცხვამდე რამდენიმე ათასწლეულით ადრე დასტურდება (ჯავახიშვილი, 1964; ციციტიშვილი, 1959, დავით ლორთქიფანიძე, 2017). საყურადღებოა, რომ მსოფლიოს სხვადასხვა ენაში ლხინის აღმნიშვნელი ტერმინი მსგავსია, რაც მათ საერთო წარმომავლობაზე მიუთითებს. აკადემიკოს გიორგი წერეთლის ვარაუდით, ეს სიტყვა, სწორედ, საქართველოდან უნდა გავრცელებულიყო (წერეთელი, 1958: 30-41).

ქართული საისტორიო და ლიტერატურული წყაროები გაჯერებულია ვაზთან, მეღვინეობასთან, ლხინთან დაკავშირებული მასალით. სათაყვანებელი მცენარე ქართველ კაცს ეკლესია-მონასტრების ჩუქურთმებშიც ჩაუქარგავს. მრავალი განსაცდელის მიუხედავად, ჩვენს დრომდე ვაზის 500-ზე მეტი ადგილობრივი ჯიშია მოღწეული.

საქართველოში, საუკუნეთა მანძილზე ჩამოყალიბებული სუფრის ეტიკეტი, ისევე, როგორც ქართული სტუმართმოყვარეობა, უცხოელი მოგზაურების, ვაჭრების, მისიონერების, დიპლომატებისა თუ მწერლების აღფრთოვანებას იწვევდა. ამაზე წერდნენ აპოლონიოს როდოსელი, ქსენოფონტე, პროკოპი კესარიელი. . . არქანჯელო ლამბერტი, დონ კრისტოფორო დე კასტელი, ჟან შარდენი და სხვები.

ქართული ლხინის განუყოფელი ნაწილია სიმღერა. გამოჩენილი ქართველი მუსიკისმცოდნე, შალვა ასლანიშვილი *სუფრული სიმღერების* წარმოშობას წინაქრისტიანულ ხანაში ვარაუდობდა და მათ აგრარული ღვთაებისადმი აღვლენილ ჰიმნებად მიიჩნევდა (ასლანიშვილი, 1954: 219).

ამ თვალსაზრისით, მთის რეგიონებმა უაღრესად საინტერესო რიტუალური *სუფრულები* შემოგვინახა, მაგრამ შემთხვევითი არაა, რომ *სუფრული* სიმღერის მაღალგანვითარებული ნიმუშები იმ რეგიონებში გვხვდება, სადაც ვაზისა და ლხინის კულტურა განსაკუთრებით იყო დაწინაურებული.

სუფრის ტრადიციები კიდევ უფრო განამტკიცა ქარისტიანულმა მსოფლმხედველობამ. ტრაპეზმა, სერობამ, პურობამ მაცხოვრის ტრაპეზზე მის სისხლსა და ხორცთან ზიარების სიმბოლური მნიშვნელობა შეიძინა (გოცირიძე და ლამბაშიძე, 2008: 485-486).

სალხინო სუფრაზე საგალობლებისა და საერო სიმღერების შესრულების ტრადიცია კარგად ჩანს ალექსანდრე ჯამბაკურ-ორბელიანის მიერ ჟურნალ ცისკარში გამოქვეყნებულ წერილში „ივერიანელთა სიმღერა, გალობა, ლილინი,“ :

„სადაც დიდი სადილი იქნებოდა, ნადიმი, სადაც იქ პირველი გუამი დაჯდებოდა თავზე, იმის პატივისცემისათვის იმის სუფრის წინ პირდაპირ უნდა მოსულიყვნენ მგა-

ლობები და სალხინოსა გალობასა მოჰყოლოდნენ დაჩოქილნი - დღეს საღვთო მან მადლმან წმიდისა სულისამან შეგვკრიბნა ჩუენ და სხუანი... მას უკან მომღერალნი მოვიდოდნენ სოფლიური სიმღერების მთქმელნი, სხუასა და სხუა სიმღერასა იტყოდიან, თავისი ლილინებით. თავის სადღეგრძელოს, მრავალჟამიერის და სამადლობლის გადახდით. ამისთანა ნადიმზე ავდენი წარითქმებოდა და ავდენი სიმღერა სულ სხუა და სხუა, რომ ოთხი საათი თუ მეტ-ნაკლები გრძელდებოდა მოლხენილი ნადიმი...» (ჯამბაყურ-ორბელიანი, 1861:146).

საგულისხმოა, რომ ამ სიმღერების ყოფიერებას, მათ ონტიურ ბუნებას ქართველი კაცი შეიმეცნებდა ერთდროულად – წარსულში, აწმყოსა და მომავალში, ვინაიდან ეს ნიმუშები მამა-პაპათაგან (წარსულიდან) მომდინარეობდა, ზეპირი გზით გადმოეცემოდა მას (აწმყოს). შემსრულებელი კი, თავის მხრივ, გადასცემდა მომდევნო თაობას (მომავალს). ანუ, სიმღერა, მის ცნობიერებაში არსებობდა წარსულში, აწმყოსა და მომავალში. სიმღერის ამგვარი გააზრება ქმნის და ამყარებს მარადისობასთან წილნაყრობის განცდას. სწორედ ამიტომ, ონტიური თვალსაზრისით, ხალხური სიმღერა მარადისობაში განიცდება.

თუკი მომღერალი ვერ ახერხებდა სიმღერის გადაცემას მომავალი თაობისათვის, მძაფრად განიცდიდა ამას. ისე, როგორც ეს კახურ სამხმთან სიმღერა „ჩონგურო“-შია: „მამამ იცოდა ჩონგური, მე ვერ ვისწავლე შვილმანო ...», როგორ საოცრად ეხმიანება ეს სიმღერა აკაკი წერეთლის „ჩანგურის“, სულისკვეთებას: „ჩანგური საქართველოა, სიმები ჩვენ ვართ ყველაო, ერთი მათგანიც რომ განყდეს, მაშინვე უნდა შევლაო...“ (ცნობილ ესპანელ ფოლკლორისტს, რამონ მენენდეს პიდალს რომ დავესესხოთ, თუკი ერთხელ, ერთმა რომელიმე თაობამ მსოფლმხედველობითი, ესთეტიკური, სოციალური თუ რაიმე სხვა მოტივით უარი თქვა ფოლკლორულ ნიმუშებზე, აღარ გადასცა ისინი მომავალ თაობას და ამოშალა საკუთარი მეხსიერებიდან, არ არსებობს მათი გადარჩენის არანაირი გზა. გადარჩენის ერთადერთი საშუალება იქნება, თუკი თავად ხალხი ინებებს ამ ფოლკლორული ნიმუშების რეანიმაციას და მოახდენს მათ აქტუალიზებას. ისიც, იმ შემთხვევაში, თუ ისინი ხალხის ცნობიერების რომელიმე შრეშია დაღეჭილი (Пидаль, 1961).

ამრიგად, მრავალხმიანი სიმღერა, ერთი მხრივ, ეროვნული იდენტობის შენარჩუნების მძლავრ საშუალებად მიიჩნეოდა, მეორე მხრივ, წარსულის (მამა), აწმყოს (მე) და მომავლის (შვილი) ერთიანობა, ფილოსოფიური გააზრებით, შეიმეცნებოდა, როგორც მარადისობა!

თუმცა, ეს, არსებითად, ყველა ჟანრის ხალხურ სიმღერაზე ითქმის. რითია გამორჩეული *სუფრული სიმღერა*? ამ კუთხით, ძალზედ საინტერესოა გამოჩენილი ქართველი ფილოსოფოსის, მერაბ მამარდაშვილის მოსაზრება: „რას ნიშნავს ეს უძველესი, მაგრამ ცოცხალი ძალა სუფრისა? მისი შთამაგონებელი სული?...სუფრის ეპიკური ჟესტები. სამყარო, რომელშიც ჩვენ გადავინაცვლებთ და რომელშიც წამიერად ვცხოვრობთ, გარდასახული სუფრის რიტუალით, მისტერიითა და ეპოსით. სინამდის მფენი ჟესტებისა და ბგერებისგან გამომწვეული ელაცია და გარდასახვის სიხარული... სუფრა – რელიგიური მოვლენაა. მასში არის ის, საიდანაც იზრდება რელიგიური და ლამის მისტიკური გრძნობები. ვიღებთ „სისხლსა და ხორცს“, ჩვენი მეხსიერებისა... (მამარდაშვილი, 1995:8-9)

აქ მამარდაშვილი პირდაპირ საუბრობს ქართული პურობის/სუფრის ექჟარისტულ ბუნებაზე. ექჟარისტია (ბერძნ. *εσχаристία* - ზედმიწევნით „სამადლობელი“) – უფლის სერობა, უფლის ტრაპეზი, ქრისტეს სისხლისა და ხორცის საიდუმლო.

ექჟარისტია ქრისტიანობის უდიდესი საიდუმლოა. მასში ქრისტეს იდეა, მარადისობასთან მიმართებაში, ორგვარად ვლინდება:

- 1) ქრისტე, როგორც „სიკვდილითა სიკვდილისა დამთრგუნველი“, ანუ მარადიული სიცოცხლის მომტანი.
- 2) ქრისტედან მომდინარე ექჟარისტის საიდუმლო, რომლის დროსაც შეწირული პური

და ღვინო სულიწმინდის მოქმედებით გარდაიქცევა უფალ იესო ქრისტეს ჭეშმარიტ ხორცად და ჭეშმარიტ სისხლად. შემდგომ მას ეზიარებიან მორწმუნენი ქრისტესთან მჭიდრო ერთობისა და საუკუნო ცხოვრებისათვის (გოცირიძე და ღამბაშიძე, 2008: 486).

ქრისტე ამბობს: „რომელი ჭამდეს ჯორცსა ჩემსა და სუმიდეს სისხლსა ჩემსა, აქუნდეს ცხოვრება საუკუნოდ, და მე აღვადგინო იგი უკუანასკნელსა მას დღესა“ (იოანეს სახარება, თავი 6).

ანუ, წარსულში მომხდარი სასწაული აღესრულება აწმყოში და მსწრაფლია მომავლისკენ. წარსულის, აწმყოსა და მომავლის ერთიანობა შეიმეცნება, სწორედ, მარადისობად!

მერაბ მამარდაშვილის სიტყვებს, ქართული სუფრის ექპარისტოიულ ბუნებასთან დაკავშირებით, ადასტურებს ქართული ლხინისთვის ისტორიულად დამახასიათებელი, ტრადიციული ატრიბუტები:

უფროს-უმცროსობის იერარქიული წესები, თამადის ინსტიტუტი (თამადისა, რომლის ერთ-ერთი სახელი პურისუფალი გახლავთ), ერთი სასმისის ჩამოტარება, ჯვრის ფორმით ხელგადაჭდობილი სმა, ამბორის სახით გამოხატული ურთიერთსიყვარულისა და ძმობის იდეა, თავშეკავებული, დარბაისლური ქცევა და სიტყვა-პასუხი, ზომიერება სასმელის მიღებაში, გაჭირვებულთა დაპურება, დალოცვა (სეკულარიზაციის შედეგი) – აი, ესაა ქართული სუფრის ტრადიციული ნიშან-თვისებები, რაც იმავდროულად, მის ლიტურგიკულ ბუნებას ცხადყოფს (გოცირიძე და ღამბაშიძე, 2008: 488-489). ამასვე ადასტურებს ღვთის სადიდებელი, წინაპართა მოსაგონარი, სამშობლოს, გმირების, სუფრის ნევრების, ყველანაშინდის და სხვა სადღეგრძელოები, რომლებსაც საქართველოს კონკრეტული რეგიონისათვის დამახასიათებელი მრავალხმიანი სიმღერები და საგალობლები მოსდევდა (შილაკაძე, 2008: 506).

სუფრულ სიმღერებში თავად სიმღერის შინაარსი, თემატიკა, ვერბალურ მასალაში მოცემული, ხშირად ეხება ფილოსოფიური ხასიათის საკითხებს, მარადიულ თემებს, პირველ რიგში, ეს ითქმის სიკვდილ-სიცოცხლის თემაზე: „წუთისოფელი ასეა, დღეს ღამე უთენებია...“, „ძელია მოკვდეს ვაჟკაცი უდროოდ დაიკარგოსა, მისი კოკორი უღვაში მიწაში დაიმარხოთა...“, „...ჩვენ რას წავიღებთ იმ ქვეყნად? სხვას არა წაუღია რა“ და სხვა.

ამისდა მიუხედავად, ქართულ სუფრულ სიმღერაში არ შეინიშნება სასონარკვეთილება, არც ემოციურად და არც თემატურად (ჭოხონელიძე, 2003: 4). როგორც მერაბ მამარდაშვილი აღნიშნავს: „არავითარი ტრაგედია, მიუხედავად იმისა, რომ ყოველი საგანი ტრაგიკულია...“ (მამარდაშვილი, 1995:9).

სასონარკვეთილება კი, არ არის იმიტომ, რომ აქ არის რწმენა მარადიული სიცოცხლისა, რადგან ქრისტე „...აღდგა მკვდრეთით, არლარა მოკუდეს და სიკუდილი მის ზედა არლარა უფლებდეს,“ (რომ. 6,9).

შემთხვევითი არაა, რომ ვაჟკაცობისა და მომავლის რწმენის იდეა, მიუხედავად დუხჭირი აწმყოსი, ორმა უდიდესმა ქართველმა პოეტმა სიმღერასა და ღვინოს დაუკავშირა. შოთა რუსთაველთან ვკითხულობთ: „მე იგი ვარ, ვინ სოფელსა არ ამოვჰკრეფ კიტრად ბერად, ვის სიკვდილი მოყვრისათვის თამაშად და მიჩანს მღერად,“ (რუსთაველი, 1975: 157).

ვაჟა-ფშაველა წერს: „სიცოცხლემ შხამი მასმია, მე კახურ ღვინოდ შავირგე,“-ო. (ვაჟა-ფშაველა, 1977: 170).

მერაბ მამარდაშვილის სიტყვებით რომ ვთქვათ: „...მე მივხვდი ქართული ტრაგედიის აზრს. თუკი ხარ მძიმე, სერიოზული – ჯერ არ ხარ თავისუფალი. ჩიტის მოზეიმე ფრენა - ყველაფრის მიუხედავად...სასწაული – სასონარკვეთილების მიღმაა. სხვა, ახალ ცხოვრებაში...“ (მამარდაშვილი, 1995: 10).

სუფრული სიმღერის ჟანრის მნიშვნელობას განსაკუთრებულს ხდის ისიც, რომ მუსულმანურ მონოდიურ სამეზობლოში (რომლის აგრესიის მსხვერპლიც ხშირად გამხდარა საქართველო თავისი მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის მანძილზე), ქართულ მრავალხმიანობასთან, ღვინოსთან და სუფრის კულტურასთან დაკავშირებული ყოველივე, ეროვნული თვითმყოფადის გამოვლინებად აღიქმებოდა.

საინტერესო ფაქტი, რომელიც ქართული სუფრის ექვარისტიულ ბუნებას კიდევ უფრო ცხადყოფს, არის ის, რომ საქართველოს იმ კუთხეებში, სადაც არ არის ვაზი და ღვინო, საერო სიმღერებში არ არის გავრცელებული *მრავალჟამიერი*. ეს კი, სავარაუდოდ, იმიტომ ხდება, რომ ექვარისტიკაში სხვა სასმელი, გარდა ღვინოსა, არ მონაწილეობს.

ქართულ სუფრას, რიტუალურობასთან ერთად, ერთგვარი ავტონომიურობა ახასიათებს. ამიტომაც არის იგი თავშესაფარი სხვადასხვა ჟანრის სიმღერისთვის და იმავდროულად, ასპარეზი ეროვნული იდენტობის რეფლექსიისა. ის არამცთუ არ ზღუდავს სხვადასხვა ჟანრის, სხვადასხვა ემოციური შეფერილობის სიმღერებს, მათ შორის, ლირიკულს, ნაღვლიანს, ტკივილიანს, დრამატულს, სიკვდილ-სიცოცხლის თემასთან დაკავშირებულს თუ სხვა. პირიქით, ქართული სუფრა მათ მარადისობის ესთეტიკურ კატეგორიაში აქცევს, სადაც ყველა ეს ემოცია ზედროულად განიცდება. ალბათ, ამიტომ ამბობს მამარდაშვილი ქართულ ლხინზე: „...საგნებისა და ჟესტების ეპოსი, „სუფთა ობიექტებისა“ (პრუსტი) რომელთაც არაფერი აქვთ საერთო ისტორიასთან“ (მამარდაშვილი, 1995: 9).

ვფიქრობ, ქართული სუფრული სიმღერების ჰიმნური ხასიათიც პირდაპირ თუ ირიბად, სუფრის ექვარისტიულ გააზრებას უკავშირდება, რადგან ექვარისტია არის უფლის ქებისა და მადლობის მსხვერპლი. იგია სავედრებელი მსხვერპლიც - „ყოველთა და ყოვლისათვის... ვინც შემწეობას ითხოვს. ასეთი გააზრება აფართოებს ქართული სუფრული სიმღერების სახეობრივ პალიტრას და ხელს უწყობს არა მხოლოდ ჰიმნური და სადიდებელი, არამედ მავედრებელი, ლირიკული თუ სხვა ემოციური მიმართებების წარმოშობა-განვითარებას.

სემიოტიკურ ასპექტში, ბუნებრივად ჩნდება იმის ასოციაცია, რომ მრავალხმიანი სიმღერის ვერტიკალი მარადისობის სივრცული გააზრებაა, ხოლო ჰორიზონტალი – დროითი. ამ მხრივ, ქართლ-კახური სუფრული სიმღერების (სადაც ბურდონული მრავალხმიანობაა განსაკუთრებით განვითარებული) გაბმული ბანი განგრძობადობის, დროითი კავშირის უწყვეტობის, მუდმივობის გამოხატულებად შეგვიძლია მივიჩნიოთ. იმავდროულად, ის არის საყრდენი, მინა, რომელსაც მითოსური ანთეოსივით ეყრდნობა ცაში ატყორცნილი ზედა ხმები.

მარადისობის ესთეტიკურ კატეგორიას უნდა უკავშირდებოდეს ქართულ (განსაკუთრებით კი ქართლ-კახურ) სიმღერებში ფართოდ გავრცელებული სამღერისები – არალი, ვარალი, ჰარი-ჰარალი და სხვ. საუკუნეების მანძილზე შინაარსდაკარგული, მინათმოქმედებასთან დაკავშირებული წარმართული პოლითეისტური პანთეონის ღმერთის სახელის სამღერისებად ქცევა მკაფიო მაგალითია იმის, რასაც ფილოსოფიაში რელიგიურ ასპექტში მოხსნისა და ესთეტიკურ ასპექტში შენახვის მექანიზმს უწოდებენ. ქრისტიანობის დამკვიდრების კვალდაკვალ, წარმართული ღვთაებისადმი ოდინდელი რელიგიური მიმართების დაკარგვის შემდგომ, სწორედ მარადისობის ესთეტიკურმა იდეამ შემოინახა მისი სახელი და ახლებური მხატვრული ფუნქცია გამოუძებნა.

ვფიქრობ, არც ის უნდა იყოს შემთხვევითი, რომ ასეთი ტიპის შინაარსდაკარგულ სიტყვებს, როგორც წესი, მისამღერში ეხვდებით. თავად მისამღერიც ამბივალენტურად შეიძლება წავიკითხოთ: „მისამღერი,“ (როგორც მიმღერება) და „მის სამღერი“ (ანუ მისი ან მისთვის სამღერი, „ვისიც არ ითქმის სახელი...“).

თითქოს „ჰარალი, არი-არალის„ ყოველი აჟღერებისას ქართველი კაცი მარადისობის ბეჭედს ასვამს სიმღერას, ისე, როგორც ფიროსმანი სცხებს ხოლმე სულიწმინდის მადლს ორთაჭალის ტურფას. იგი ისევე ახდენს მუსიკის საკრალიზაციას, როგორც ფიროსმანი ორთაჭალის ტურფების მხრებზე სულიწმინდის სიმბოლოს, მტრედის გამოსახვისას.

და ბოლოს, მარადისობის ესთეტიკურ კატეგორიასთან დაკავშირებით, გენიალური მუსიკოსის მსტილავ როსტროპოვიჩის სიტყვები მსურს გავიხსენო, სადაც ქართული ხალხური სიმღერის ესთეტიკური არსი, ვფიქრობ, უზუსტესად არის განცდილი დიდი ხელოვანის მიერ:

„ქართული სიმღერა საოცრად ლამაზია, სევდიანია და მზიარული, ძალმოსილია და ალერსიანი, მრავალხმიანობის მხრივ ანალოგი არ მოეპოვება, ყოვლისმომცველია და ნატიფი, ერთხელაც რომ გაიგონო, მ ა რ ა დ ი ს ო ბ ა ს გაგრძნობინებს„ (ციტ. ვსარგ. ნაკაშიძე, 2011:64).

### გამოყენებული ლიტერატურა:

ასლანიშვილი, შალვა. (1954). *ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ*. თბილისი: ხელოვნება.

ბალაშვილი, გია. (2005). ქართული მუსიკალური ფოლკლორის სათავეებთან. ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი დისერტაციის ავტორეფერატი. თბილისი: ჩოხი (ქართულ—ინგლისურ ენებზე).

გოცირიძე, გიორგი და ლამბაშიძე, ნინო. (2008). „ქართული ტრადიციული სუფრის ლიტურგიკული ბუნება, სადღეღებები და საღვინო საგალობლები“. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის მესამე საერთაშორისო სიმპოზიუმი*. გვ. 485—504. რედაქტორები: წურწუშია, რუსუდან და ჟორდანია, იოსებ. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი (ქართულ—ინგლისურ ენებზე).

ვაჟა—ფშაველა. (1977). *სიცოცხლემ შხამი მასმია* (სიმღერა). იხ. ქართული პოეზია, ტ. 9. თბილისი: ნაკადული.

ნაკაშიძე, ნინო. (შემდგ.). (1975). *ქართული ხალხური მუსიკის უცხოელი მკვლევრები და შემკრებლები*. თბილისი: უსტარი (ქართულ—ინგლისურ ენებზე).

რუსთაველი, შოთა. (1975). *ვეფხისტყაოსანი*. თბილისი—ბერლინი: საბჭოთა საქართველო—ფორტშირტი ერფურტი.

შილაკაძე, მანანა. (2008). „სუფრული სიმღერები ტრადიციულ—ყოფითი კულტურის კონტექსტში“. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის მეშვიდე საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები*. გვ. 504—516. რედაქტორები: წურწუშია, რუსუდან და ჟორდანია, იოსებ. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი (ქართულ—ინგლისურ ენებზე).

ცქიტიშვილი, გიორგი. (1959). *მევენახეობის ისტორიისათვის საქართველოში არქეოლოგიური მასალების მიხედვით*. იხ. ისტორიის ინსტიტუტის შრომები, ტ. 4. თბილისი: მეცნიერება.

წერეთელი, გიორგი. (1947) „სემიტური ენები და მათი მნიშვნელობა ქართული კულტურის ისტორიის შესწავლისათვის“. თბილისის ი. ჯავახიშვილის სახელობის სახ. უნივერსიტეტის სამეცნიერო სესიათა მოხსენებების კრებული. 1. თბილისი.

ჭოხონელიძე, ევსევი. (2003). „ღვინო და ქართული სუფრულები“. გაზეთში: საქართველოს რესპუბლიკა. 22/03.

ჯავახიშვილი, ივანე. (1964). მასალები საქართველოს ეკონომიკური ისტორიისათვის. წ. 1. თბილისი: მეცნიერება.

ჯამბაკურ—ორბელიანი, ალექსანდრე. (1861). „ივერიანელების გალობა, სიმღერა და ლილინი“. ჟურნალში: „ცისკარი“. გვ. 141—160.

Lortkipanidze, David. (2017). *Georgia, the Cradle of Viticulture*. Georgian National Museum.

Мамардашвили, Мераб. (1995). Мераб Мамардашвили – Лекции о Марселе Прусте. Москва: Ад Маргинем.

Пидаль Р. (1961). Избранные произведения. Пер. с испанского. Москва.

**GIA BAGHASHVILI**  
(GEORGIA)

## **THE AESTHETIC CATEGORY OF ETERNITY IN KARTLI-KAKHETIAN DRINKING SONGS**

In Kakheti they say, "When people appeared on the earth, God sent grape-vines after them". This popular saying doubtlessly indicates a special purpose of the grape-vine and wine in our culture.

A special merit and happiness of Georgia are bread and wine – the most significant food of man. Of the twenty one basic species of wheat Georgia is the motherland of eighteen. The natural conditions of Georgia – her climate, landscape facilitated the fact that there are more than 500 species of cultured vine. Archaeological excavations unearthed the most ancient grape pip dating back to the sixth millennium BC. it provides an eloquent evidence to the fact that even in such an early period the predecessors of Georgians processed grapes and made wine.

The Georgian vine and Georgian wine by their many-centuries old history is one of the most ancient and special phenomena in the world. on the basis of the work of Hew Johnson, a famous researcher in the history of viticulture and wine-making, a permanent exhibition "Vinopolis" was organized in England in London, where Georgia was declared the most ancient area where viticulture and wine-making originated. The first corner, named "the Cradle of Wine", was allotted to Georgia, as the birth-place of wine.

In their works authors of Antiquity, foreign travelers, pilgrims and writers provide a lot of information about the quality and useful properties of Georgian wine.

In the third century BC, Apollonios of Rhodos, in his composition about the voyage of the Argonauts to Colchis, writes that in the city of Aia (Kutaisi) situated on the banks of the Rioni river, at the entrance to the palace Aeetes, King of Colchis, the Argonauts' attention was attracted by a climbing grape-vine. The Greeks were surprised at what they saw, all over the territory of the palace the columns were entwined by the climbing grape-vine and laden with the grape-bunches obscured the walls (Apollonios of Rhodos, 1948:93).

Xenophon (401-400 BC) writes that the Caucasians living on the shores of the Black Sea make very strong and heavy wines, which they dilute with water, and when diluted they have a pleasant taste and aroma (Xenophon, 1859:158[29]).

It is noteworthy that in different countries of the world the terms denoting wine are similar, which indicates their common provenance. As Acad. Giorgi Tsereteli suggests it must have been Georgia where this word „ღვინო“ ("ghvino") originated (Tsereteli, 1958: 30-41).

Our history, culture, customs and character of our life are connected with the Georgian species of vine and the oldest technologies of wine-making. Therefor the vine and the grape wine occupy a special place in the life of Georgian people. This may be said both about the pre-Christian and post-Christian epochs. In Georgian mythology the grape-vine is considered to be a divine plant. it was worshipped and thought to be "the Tree of Life".

The way the grape-vine entwined the stake, it was supported by, was perceived as a symbol of the beauty. Therefor the main lines of the Georgian ornaments are reminiscent of the vine entwining

the stake. The vine ornament can be seen on the ancient goblet from Trialeti. The curls of grape-vine can also be noticed in the Georgian alphabet, which is by the way one of fifteen original alphabets existing in the world. In Georgian ornaments the leaves and grape bunches are depicted. In the same manner are adorned Georgian frescos and Georgian churches.

As the legend has it St. Nino, who spread Christianity in Georgia in 4<sup>th</sup> century, tied up the grape-vine cross with her hairs.

The high level of the culture of vine-growing and wine-making determined the phenomenon of Georgian feast, which took shape in the remote past. And singing has been an integral part of the Georgian feast. Shalva Aslanishvili, an outstanding Georgian musicologist, presumes that drinking songs emerged in the pre-Christian epoch and considers them to be the hymns dedicated to the deities of agriculture. From this viewpoint the highland regions have preserved very interesting devotional drinking songs, but it is no mere chance that the highly artistic specimens of drinking songs are attested in the regions where viticulture and wine-making were most highly developed. In this connection special mention should be made of Kartli and Kakheti.

The feasting traditions were more greatly strengthened by the Christian world outlook. Eating, taking supper, feasting at the Last Supper acquired the symbolic meaning of the Redeemer's blood and flesh.

It is significant that the Georgian man comprehended these songs' existence, their ontological nature in the past, present and future simultaneously, as they come from our forefathers (the past), and by word of mouth reached the present which in its turn passes it down to the following generation (future). Therefore in his mentality, the song occurred in the past, present and future. Such an understanding of the song creates and strengthens the feeling of being part of eternity. That is why from the ontological viewpoint the folk song is experienced in eternity.

Though, in essence, it may be said about any folk song. Why is the drinking song distinguished? From this viewpoint the idea of Merab Mamardashvili, an outstanding Georgian philosopher is very interesting. "What does the power of those most ancient, but live force of the feast mean? Its inspiring spirit? The epic gestures of the feast. The world to where we move and where we live just for a moment, transformed by the table rituals, mystery and epos. The elation caused by the gestures radiating holiness and sounds and the happiness of transformation... The feast is a religious phenomenon. It contains that which gives rise to religious and almost mystic feelings. We receive the "blood and flesh" of our memory..." (Mamardashvili, 1995:8-9).

Here Mamardashvili speaks directly about the Eucharistic nature of the Georgian feast. Eucharist (Greek -... "deserving great gratitude") – the Lord's supper, the sacrament of Christ's blood and flesh, at which the donated bread and wine through the Holy Spirit are transformed into Jesus Christ's true flesh and true blood. Subsequently the devout receive the Eucharist to be close to Christ and be granted eternal life.

Eucharist is the greatest sacrament of Christendom. It expresses Christ's idea in relation with eternity reflected in two ways:

- 1) Christ, who "defeated death by death" or granted us eternal life.
- 2) The sacrament of the Eucharist proceeding from Christ, at which the donated bread and wine is transformed into Our Lord Jesus Christ's true flesh and true blood through the Holy Ghost. Subsequently the devout receive the Eucharist to be close to Christ and be granted everlasting life.

Christ says, "Who eateth my flesh and drinketh my blood, hath eternal life, and I will raise him up at the last day" (St. John, 6,54).



That is, the miracle which occurred in the past is fulfilled in the present and aspires to the future. It is the unity of the past, present and future that is comprehended as eternity.

The Idea of Eucharistic nature of the Georgian feast is proved by the traditional attributes characteristic of the Georgian feast: the hierarchical rules of the relations between the old and the young, the Tamada (toast-master) institute, one of whose names is purisufali (bread's Lord), passing one drinking vessel among the guests round the table, drinking wine holding the cups when entwining their arms crosswise, the idea of mutual love and brotherhood by means of kisses, reserved, staid behavior and talking, moderation in drinking wine, feeding the poor - all these are the characteristic features of the Georgian feast which at the same time manifest its liturgical nature. (Gotsiridze and Ghambashidze, 2008:488-489). The same is evidenced by the toasts glorifying God, the toast to the members of the feast, all the saints, and others. (Shilakadze, 2008:506).

In the drinking songs the very content, the themes, presented in the verbal material very often deal with philosophical issues, eternal topics and first of all the problem of life and death: "With the world this is the way, the night will be followed by the day..." It is hard when a courageous man died, his youthful moustache buried in the ground..." "What shall we take to the other world, when no one has ever taken anything".

In spite of this there are no traces of despair in Georgian drinking songs, neither emotional nor thematic. (Tchokhonelidze, 2003:4). As Mamardashvili notes, "Nothing like tragedy, despite the fact that every object is tragic..." (Mamardashvili, 1995:9).

There is no despair because there is the belief in eternal life, as "knowing that Christ being raised from the dead dieth no more, death hath no more dominion over him" (Rom. 6,9).

It is no more chance that two great Georgian poets associated the idea of courage and faith in the future with singing and wine.

Rustaveli, "I am the one who does not treat the world  
as an overripe cucumber,  
I am the one who thinks dying for his friend  
to be dancing and singing." (Rustaveli, 1975:157)

Vazha Pshavela, "Life treated me to poison, but it tasted like Kakhetian wine to me" (Vazha-Pshavela, 1977:170).

Or, citing Mamardashvili I can say, "I guessed the idea of the Georgian tragedy. If you are despondent and serious – you are not free yet. The bird's festive flying, in spite of everything... a miracle, is beyond despair, something else in a new life..." (Mamardashvili, 1995:10).

The significance of the drinking song genre is also special because of the fact that in the monodic Moslem neighborhood (to whose aggression Georgia fell victim many a time throughout her long history), everything associated with multipart singing, wine, table culture was perceived as a manifestation of the national identity.

Another interesting fact which reveals the Eucharistic nature of the Georgian feast is that in different parts of Georgia where there is no grape vine and wine, the song "Mravalzhameri" ("for many years to come") is not spread. It is due to the fact that no other drink but wine is in the Eucharist.

I think that the hymnal character of Georgian drinking songs is also connected directly or indirectly with the Eucharistic comprehension of the feast, since the Eucharist is the donation to the Lord's laudation and gratitude – "of all and for all" who asks for assistance. In my opinion such a comprehension expands the aspect palette of the Georgian drinking songs and facilitates the

emergence and evolution not only of the hymnal and laudatory songs but also the lyrical and other emotional trends. The Georgian feast places them in the aesthetic plane of eternity, where all these emotions are perceived in everlasting life. That is why Mamardashvili says about the Georgian feast "...The epos of objects and gestures", of the „clean objects" (Proust), which have nothing in common with history".

(Mamardashvili, 1995:9).

Quite understandably in the semiotic aspect emerges the association that the vertical of the multipart singing is the spatial comprehension of eternity, but the horizontal is temporal.

In this connection the Kartlian-Kakhetian drinking songs (where the drone polyphony is especially highly developed) the drawn-out drone may be considered to be the expression of the continuity, the permanence of the temporal link and steadiness. Herewith, it is the support, the earth, on which the upper voices aspiring to heaven rest on like mythological Anthaës.

The refrains – arali, varali, hari-harali and others, wide-spread in Georgian (especially in Kartlian and Kakhetian songs), must be associated with the aesthetic category of eternity. The transformation of the names of the pagan polytheist pantheon deities associated with agriculture, lost their semantic meaning over the centuries and were changed into songs, are a vivid example of the phenomenon which in philosophy is called the mechanism of being removed from the religious aspect and preserved in the aesthetic aspect. Following the strengthening of the position of Christianity, after losing the centuries – old religious attitude to the pagan deity, it was the aesthetic idea of eternity that preserved its name and found a new function for it. I think that it is not a mere chance either that as a rule the meaningless words of this type are used in the refrains: the dubious understanding of the refrain (misamgheri" in Georgian: "misamgheri" as a refrain or "mis samgheri" (something sung for him or to him, "whose name should not be mentioned...")

As if every time the Georgian man sings "harali, ari arali" he applies a seal of eternity to the song, in the same manner Pirosmiani applies the Holy Ghost's grace to the Ortachala beauty. He is making the music sacred like Pirosmiani does when representing a dove, the symbol of the Holy Ghost, on the shoulders of the Ortachala beauties.

And finally in connection with the aesthetic category of eternity I should like to refer to the words of Mstislav Rostropovich, by means of which, in my opinion, the aesthetic essence of the Georgian folk song is expressed and perceived by the genius musician most precisely: "The Georgian song is surprisingly beautiful, happy and sad, strong and gentle, there is no other polyphony like this... hearing it just once will give you a taste of eternity." (Cit. Nakashidze, 2011:64).

## References

- Apollonios, oh Rhodos. (1948). *Argonavtika*. Translated from the Greek to the Georgian by Akaki Urushadze (in Georgian).
- Gotiridze, Giorgi and Ghambashidze, Nino. (2008). "Liturgic Nature of the Georgian Traditional Feasts, Exultations and Festive Hymns". In: *The 3<sup>rd</sup> International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. Pp. 495–505. Editors: Tsurtsumia, Rusudan and Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional polyphony of Tbilisi State Conservatoire.

Jambakur–Orbeliani, Aleksandre. (1861). “Iverianelta galoba, simghera da ghighini” (“The Chanting, Singing and Ghighini of the Iverians”). In: *Jurn. Tsiskari*, February (in Georgian).

Mamardashvili, Merab. (1995). *Merab Mamardashvil – Lekcii o Marsele Pruste*. Moskva: Ad Marginem (In Russian).

Nakashidze, Nino. (2011). *Kartuli khalKhuri musikis utskhoeli mkvlevrebi da shemkreblebi (Foreigner Researchers and Collectors of Georgian Folk Music)*. Tbilisi: Ustari (in Georgian and English).

Rustaveli, Shota. (1975). *Vepkhistkhaosani (Knight in the panther’s skin)*. Tbilisi–Berlin: Sabtchota Sakartvelo–Forschritt Erfurt (in Georgian).

Shilakadze, Manana. (2008). “Drinking Songs in the Context of Traditional–Everyday Culture”. In: *The 3<sup>rd</sup> International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. Pp. 511– 516. Editors: Tsurtsumia, Rusudan and Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.

Tchokhonelidze, Evsevi. (2003). *Ghvino da Kartuli sufruli simgherebi (Wine and Georgian Table Songs)*. Newspaper: Georgian Republic, 22/03 (in Georgian).

Vazha–Pshavela. (1977). *Sitsotskhlem Shkhami Masmia (a Song). (Life made me drink poison)*. Kartuli Poezia, Vol. 9. Tbilisi: Nakaduli (in Georgian).

Xenophon. (1859 [MDCCCLIX]). *The Anabasis, or Expedition of Cyprus and the memorabilia of Socrates*. Literary translated from the Greek of Xenophon by the rev. J. S. Watson, M.A. M.R.S.L. with A Geographical Commentary by W. F. Ainsworth, Esq. . Book V, ch.4, pp.154– 159. London: Henry G. Bohn, York Street, Covent Garden. [https://books.google.ge/books/about/The\\_Anabasis\\_Or\\_Expedition\\_of\\_Cyrus\\_and.html?id=chk3RraVBhwC&printsec=frontcover&source=kp\\_read\\_button&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.ge/books/about/The_Anabasis_Or_Expedition_of_Cyrus_and.html?id=chk3RraVBhwC&printsec=frontcover&source=kp_read_button&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false)

## ჩემი ხმა ჩემია, რადგან მას მე გამოვცემ

ჩემი ხმა განმსაზღვრავს მე, რადგან ის მე გამომხატავს და აღწევს საბოლოო შედეგს ისე, რომ სცდება მიკუთვნებულობის, ასოციაციურობის ან ინსტრუმენტული გამოყენების საზღვრებს. ჩემი ხმა, აგრეთვე, ყველაზე არსობრივია, რადგან წარმოიქმნება ჩემ მიერ. არაფერი ისე არ გამომხატავს, როგორც საკუთარი ხმა; კერძოდ, არც ერთი სხვა თვისება არ მაკავშირებს სამყაროსთან და არც ერთ სხვა თვისებას ისე არ მივყავარ სამყაროსკენ, როგორც საკუთარ ხმას. ჩემი ხმა ჩემია. ვინაიდან მას მე გამოვცემ. ჩემი ხმა, პირდაპირი მნიშვნელობით, არის ჩემი გზა სიგიჟეებისკენ.

სტივენ კონორი, დამბსტრუკი

### 1. ერის ხმა

ერის ხმას (სულისკვეთებას) ყოველთვის საესტრადო მომღერალი გამოხატავს. ვინ არის ის? ის (ქალი ან კაცი; თითქმის ყოველთვის ეს იყო მამაკაცი, თუმცა ახლა რეალობა იცვლება) ისე ჟღერს, როგორც არც ერთი ჩვენთაგანი, მაგრამ ჟღერს ისე, როგორც ჩვენს უმრავლესობას ენდომებოდა. როცა ბენედიქტ ანდერსონის მაგალითში ამერიკელი წარმოიდგენს თავის თანატოლებს, როგორები იქნებოდნენ თანამედროვეობაში – „სრულიად დარწმუნებულნი, ანონიმურები, აქტიურები“ (Anderson, 2006: 26), ვისი ხმა შეიძლება ამ ამერიკელს ესმოდა? ფრენკ სინატრასი? გრემის რომელიმე გამარჯვებულის? ბიონსეს? ტაილორ სვიფტის? ეს, ალბათ, არ არის ლუი არმსტრონგი ან ბობ დილანი. მე რა თქმა უნდა, ცოტა ვსპეკულირებ, მაგრამ მიზეზი, რომელიც ამ სპეკულაციის უკან დგას, არის ხმა; როგორც კონორმა და სხვებმა თეორიულად დაასაბუთეს, ხმა შეიცავს პარადოქსს, რომელიც განსაზღვრავს ინდივიდს, გვამცნობს მის შესახებ, განსაკუთრებულია და, ამავე დროს, განცალკევებით დგას მისგან; ხმა, რომელიც აღნიშნავს და გამოხატავს ერს, აუცილებლად გამოეყოფა სხეულს არა მარტო ფიზიკურად, არამედ სიმბოლურადაც; და ამიტომაც ის ვერ წვდება იმ მახასიათებლებს, რომელიც ჩვენ გვიყვარს ან გვძულს მომღერალში — მისი ინდივიდუალობა ვერ სცდება ცნობადობის საბაზისო საზღვარს (რასაც ნებისმიერი ხმა ავტომატურად ფლობს). ბარტესის კონცეფცია „ხმის ფიზიონომიის“ („grain of voice“) შესახებ აქ ფრიად სასარგებლოა. „ხმის ფიზიონომიას/სახეს არ წარმოადგენს მხოლოდ მისი ტემბრი“ ამბობს ბარტესი, „მისი მნიშვნელობა იმაზე უფრო კარგად ვერ იქნება აღწერილი, ვიდრე ამას გვიჩვენებს წინააღმდეგობა მუსიკასა და ნებისმიერ სხვა რაღაცას შორის, რაც ენაა (და არა გზავნილი)“ (Barthes, 1977: 273). რა ტიპის სახე შეიძლება ჰქონდეს ერის ხმას? არა ისეთი, რომელშიც ეს წინააღმდეგობა ძალიან ძლიერია. ჩვენ უნდა შეგვეძლოს წარმოვიდგინოთ, რომ ეს ხმა რაღაცას ამბობს.

### 2. ხმა და საზოგადოება

ხმას, რომელზეც მსურს საუბარი, ქმნის საზოგადოება, როგორც წესი, ერთი საზოგადოება, რომელიც ორად არის გაყოფილი. უფრო სწორი იქნებოდა გვეთქვა, როგორც კონორი აღწერს, რომ ხმა გულისხმობს საზოგადოებას, რომელიც აუცილებელს ხდის მას. რა იგულისხმება ამ აზრში? „ხმა, როგორც ობიექტი — წერს მლადენ

დოლარი, – პარადოქსული ქმნილება და, აგრეთვე, გარდატეხაა. რა თქმა უნდა, მას აქვს განუყოფელი კავშირი ანმყოთან, მაგრამ, ამავე დროს, ის წარმოადგენს სიახლეს; იგი ტიპოლოგიურად უნაცვლებს ადგილს ანმყოში უკვე არსებულ საგნებს. და, რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია ამ კონტექსტში, ეს არის ენა, რომელიც მოიცავს სხეულს და ენას ერთდროულად. ეს არის ის, რაც აკლია მათ კავშირს, მაგრამ რაც მათ საერთო აქვთ“ (Dolar, 2006: 60).

ვინაიდან ხმა წარმოადგენს გარდატეხას, რომელიც, ამავე დროს, ამკვიდრებს არსებობას, მას, ასევე, ზედაპირზე გამოაქვს ჩემსა და ჩემს „მეს“ შორის არსებული წინააღმდეგობა. შინაგანი ხმა, ასევე, მეუბნება, რა მიმიკური ხერხით უნდა გამოვხატო საკუთარი თავი მონოლოგში (ან დიალოგში); რომელშიც ის (შინაგანი ხმა) ზუსტად იმეორებს იმას, რაც ტვინმა შეიმეცნა;<sup>1</sup> სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ტვინი თარგმნის მის მიერ შემეცნებულს „ენაში“; აძლევს ენას ფორმას, არ არსებობს, თუმცა შეუძლია ჩემს გარეშე იარსებოს. . . (მაგალითად, განსხვავებით აზრისაგან, რომელიც ჩემთვის ენის წყალობით ხდება გასაგები) ხმა ერთდროულად ახდენს და ეწინააღმდეგება მატერიალიზაციას. ხმა მედიატორია ჩემს ინდივიდუალობასა და ჩემს სოციალურ არსებობას შორის, რადგან ის, როგორც დოლარი ამბობს, მიეკუთვნება ორივეს. ამ თვალსაზრისით, ხმას შეეყავარ სოციალურ ურთიერთობებში, როგორც საკუთარ თავთან, ისე სხვებთან.

თუ ვიტყვი, რომ ხმა განპირობებულია საზოგადოებით, მაშინ ისმის კითხვა, რა არის საზოგადოება და რა მნიშვნელობა აქვს მას დღევანდელ მსოფლიოში? ბლენჩოტი აცხადებს „საზოგადოება არ არის სუვერენიტეტის ადგილი; ეს არის ის, რაც ავლენს საკუთარ თავს. ის მოიცავს არსებობის გარეგნულობას, რაც გამორიცხავს მას, მაშინაც კი, თუკი იძლევა მის კონკრეტულ დასახელებებს — გარდაცვალება, სხვასთან ურთიერთობა, ან საუბარი, როცა ის ჯერ არ დასრულებულა და, ამდენად, არ იძლევა საკუთარ თავთან რაიმე ტიპის ურთიერთობის (იდენტიფიკაციის ან განსხვავების) შესაძლებლობას“ (Blanchot, 2015: 12). ჩემი ხმა, აგრეთვე, შეიცავს გარკვეული ტიპის „არსებობის გარეგნულობას, რომელიც, ამავე დროს, გამოირიცხავს მას, რადგან როგორც კი გამოვცემ ხმას, ის გარეგნული ხდება არსებობისთვის, რომელიც გამორიცხავს მას (და ეს ვარ თავად მე). გვიანი მე-19 საუკუნის ისეთი მოაზროვნეები, როგორებიც არიან მარქსი, დურკჰაიმი, ვებერი და სხვ., ასკვნიან, რომ რაღაც მნიშვნელოვანი დაიკარგა რევოლუციების, ინდუსტრიალიზაციის შედეგად. „რა არის ჩვენი განვითარებისთვის დამახასიათებელი — ნერდა დურკჰაიმი, – ის, რომ მან დაანგრია ყველა წარმატებული სოციალური კონტექსტი; ერთი მეორეს მიყოლებით ამოიძირკვა ისინი ჩვენი ყოფიდან მერკანტილიზაციის ან რევოლუციების მიზეზით და ამ რეალობაში ვერაფერი განვითარდა, რაც ჩაანაცვლებდა მას“ (Nisbet, 1990: 73). | მსოფლიო ომმა გააღრმავა ეს შეგრძნება: ელიოტის „The Wasteland“-ში ნაჩვენებია ადამიანური იმედგაცრუება, ბედის მნიშვნელობის დაკარგვა სოციალურ და მთელი პოემა აგებულია, როგორც ალუზია წარსულზე. პოემა საუბრობს ბევრ ხმაში, მაგრამ მას საერთოდ არ გააჩნია ხმა, რადგან ყველა საუბარი სიმულტანურია, მრავალ-ენობრივია და მხოლოდ ნაწილობრივ არის წვდომადი<sup>2</sup>. ამ გარდატეხის ეტაპზე მდგარ ევროპაში, შემდეგი ნაბიჯი იყო კომუნიზმისა და ფაშიზმის აღზევება. | მსოფლიო ომის ადამიანები მიეკუთვნებოდნენ იმავე თუ არა, მსგავს სხვადასხვა საზოგადოებას, რომლებიც უპირისპირდებოდნენ ერთმანეთს, დინასტიური ძალაუფლების მოპოვება/

<sup>1</sup> ხანდახან ხმა მეუბნება, რომ მე არა, ვილაც უფრო გონიერი და ავტორიტეტული. დარწმუნებული ვარ რომ ფროიდი ბევრს ფიქრობდა ამაზე და სათქმელიც ექნება, მაგრამ უმჯობესია დავეჯერდეთ დოლარის მსჯელობებს.

<sup>2</sup> მაღამ სოსოტრისი, გამოჩენილი ნათელმზილველი ძალიან ავად იყო/თუმცა ცნობილი იყო ევროპაში, როგორც უჭკვიანესი ქალი (Eliot 54) (აქ ავტორს მოყვანილი აქვს ვრცელი ციტატა ელიოტის პოემიდან, რომელსაც არსებითი კავშირი არ აქვს თემასთან — რედ).

შენარჩუნების მიზეზით, ამდენად, ეს ძალა დარწმუნებული იყო, რომ სიძულვილის საგანი იქნებოდა. მარქსი და დურკჰაიმი თავიანთ თეორიებში (პირველი წერდა გაუცხოებასა და გამოყენებით ფეტიშიზმზე და ამტკიცებდა, რომ საზოგადოება ჩაანაცვლა საქონელმა, ხოლო ობიექტი ისევე გაირიყა ისტორიის მიერ, როგორც ის ადამიანები, ვინც ის შექმნა; მეორე – რელიგიურისა და სოციალურის სტრუქტურებზე) მოუწოდებდნენ სახელმწიფოს, გაეძლიერებინა მოქალაქეებში საერთო საქმისადმი მიკუთვნებულობის გრძნობა. რუსული იმპერია ბოლშევიკების მეშვეობით გარდაიქმნა საბჭოთა კავშირად.<sup>3</sup> რუსეთის ჩაძირვას არეულობებსა და სიღარიბეში, რასაც მოჰყვა სიტუაციის დროებითი გამოსწორება ადრეულ 1920-იან წლებში – სხვა დატვირთვა ჰქონდა, ვიდრე იმ ეკონომიკურ უთანასწორობას, რომლის წინააღმდეგაც აჯანყდა ხალხი: ახლა სიღარიბე სოციალური ფაქტი გახდა — ქონება ანომალურად ითვლებოდა, არქონა კი თანასწორობაზე მიუთითებდა. და თუ კომუნისტურ რუსეთში მთავარი მტერი იყო არისტოკრატია, ბიურგერია, უსაქმური, ფაშისტურ გერმანიაში მთავარ მონინააღმდეგედ და მტრად გამოაცხადეს ებრაელი (და წიგნი). ასე რომ, საერთო მტრის წინააღმდეგ გაერთიანებულმა თითოეულმა რეჟიმმა შექმნა თავისი საზოგადოება, რომელშიც დურკჰაიმისეული მღელვარება უნდა მიღწეულიყო იმათი განადგურებით, ვინც იმავე ფასეულობებს არ იზიარებდა და არ მონაწილეობდა იმავე მითოლოგიაში. „არაფერია იმაზე უფრო საერთო – წერს ჟან ლუკ ნენსი, – საზოგადოებისა და თემის წევრებისთვის, როგორც მითი ან მითების ჯგუფი. მითი და საზოგადოება ურთიერთგანპირობებელნი არიან, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, საზოგადოება, შესაბამისად, აირეკლავს მითს“ (Nancy, 1991: 42) ნაციზმის მითოლოგია – ნენსის მიერ მოყვანილ ციტატას რომ დავესესხოთ, – არის არიული მითი. მისი ძირითადი არსია ნოსტალგიის გაღვიძება ძველისადმი, შესაბამისად, „დაკარგულის“ თავიდან დამკვიდრების სურვილის აღძვრა. ისეთი თეორეტიკოსები, როგორებიც არიან ნენსი, ბლენჩოტი, ბატაილე და აგამბენი ავითარებენ მოსაზრებებს საზოგადოებისა და მისი მნიშვნელობის შესახებ, სწორედ პოტენციური დაკარგვა-აღდგენის კონტექსტში, II მსოფლიო ომის ფონზე, რომელშიც ჰოლოკოსტის ფაქტის მიზანი იყო საზოგადოების საბოლოო დანგრევა. ისმის კითხვა, როგორ დავბრუნდეთ იმ წარსულში, სადაც ჩვენ ყველანი ჰარმონიულად თანავარსებობდით? დავუბრუნდეთ კვლავ საზოგადოების არსს და ინდივიდუალობის გაგებას მასში და მის გარეშე. უფრო მნიშვნელოვანია, თავისთავად, თემის არსებობის შესაძლებლობა და არა მისი აღდგენა. „დაკარგული ან გატეხილი თემი – ამბობს ნენსი, – შეიძლება განვიხილოთ, როგორც სხვადასხვა პარადიგმის ილუსტრაცია: ოჯახის, ათენის ქალაქ სახელმწიფოსი, რომის რესპუბლიკის, პირველი ქრისტიანული ერთობის, კორპორაციის, საძმოსი — და ყოველ მოყვანილ შემთხვევაში, ეს არის დაკარგული პერიოდი, რომელშიც საზოგადოება თამაშობდა გარკვეულ როლს ინსტიტუციების, რიტუალებისა და სიმბოლოების საშუალებით“ (Nancy, 1991: 9). დიახ, ყოველი ახალი თაობა უკან ყურების, წარსულის მიყურადების დაუოკებელი სურვილით ხასიათდება, რაც ერთგვარი კონსტანტია.

მაშინ, როცა დურკჰაიმი სამძიმარს აცხადებდა „დაკარგული თემის“ გამო, ნენსი ამტკიცებდა, რომ „თემი არსად დაკარგულა, ის მხოლოდ „მომხმარებელ საზოგადოებად“ გადაიქცა“. არ არსებობს ორი საზოგადოება და არც მეტ-ნაკლებად იდეალური საზოგადოება. „თემი“ ნებისმიერ საზოგადოებაში სხვა არაფერია, თუ არა მომხმარებელი სოციალური კავშირებით და მიღებული საზღვრებით“ (Nancy, 1991: 37). ამგვარად, ნენსი განიხილავს სოციალური „დაკარგვისა“ და მომხმარებლის დომინირების იდეას და არ გამოყოფს ერთმანეთისგან, რადგან მიაჩნია, რომ ორივე მათგანი ერთი და იმავე

<sup>3</sup> სხვათაშორის, ადგილობრივი კომუნისტებთან შეხვედრები, ყოველ შემთხვევაში, ადრეულ წლებში, საგუნდო სიმღერების თანხლებით იმართებოდა

პროცესის ნაწილია; მასში დანაკარგი არ ითვლება დანაკარგად, არამედ სოციალურ კანიალიზმად. ნენსისთვის ეს დაუოკებელი ლტოლვა ორიგინალური საზოგადოებისადმი, ჰაიდეგერული გაგებით, აღნიშნავს არა იმდენად „არსებობაში“ ყოფნას, რამდენადაც „არსებობასთან“ ყოფნას. აგამბენი კიდევ უფრო შორს მიდის ამ საკითხის ირგვლივ მსჯელობაში. იგი ამბობს, რომ „იყო ყველაზე შესაბამისი ადამიანობასთან, ნიშნავს შეგედლოს საკუთარი შესაძლებლობებისა და პოტენციალის გამოყენება“ და ამის გამო „ადამიანებს აქვთ ვალის შეგრძნება“. „ადამიანები – წერს იგი, – ყოფნა-არ ყოფნის პოტენციალის მდგომარეობაში, ყოველთვის ვალში არიან“ (Agamben, 1993: XI). და თუკი ჩვენ ყოველთვის ვალში ვგრძნობთ თავს, „ჩვენ გვაქვს ყოფნის დეფიციტი“ და ვირჩევთ პოტენციურ არ ყოფნას. თუ ვალში ყოფნის გრძნობა მუდმივად თან გვსდევს, როგორ ვამყარებთ სხვებთან ურთიერთობას? ჩვენ აღვიქვამთ საკუთარ თავს სხვებისგან შეზღუდულად, ჩვენს თავისუფლებას, შემოსაზღვრულს სხვებისაგან. თუმცა, თუ ჩვენ, როგორც ჰაიდეგერი ამბობს, ვართ „ჩადებული არსებობაში“ და თუკი სამყარო ჩვენ წარმოგვიდგენს თავს, ჩვენი თავისუფლებებიც, ასევე, ჩვენ წარმოგვიდგენს თავიანთ თავს. „ყოველი ადამიანის არსებობა – წერს ბლენჩოტი, – არის გამოწვევა სხვისთვის ან სხვებისთვის“ (Blanchot, 2015: 6). რა წარმოადგენს არსებას, მის სხვებთან მიმართებას? რა თქმა უნდა, ხმა. ხმის გამოყენების ისეთი გზა, როგორიცაა, მაგალითად, სიმღერა, განსაკუთრებით, მისი ჰარმონია, არის თავისებური გამოწვევა უმრავლესობისთვის. ხმას, როგორც ფიზიკურ და არა ფიზიკურ, არა საგნობრივ მოვლენას, შეუძლია ნოსტალგიის გამოწვევა საზოგადოებაში და ასეთი ხმა, როგორც ნენსი აღნიშნავს, არის მყარი და არა წარმოებულ; ბლენჩოტი იგივეს უწოდებს „რალაც, რაც არასდროს არის დაცული, მაგრამ ხილული“ (Blanchot, 2015: 26); ბატაილეს „შეყვარებულთა საზოგადოება“<sup>4</sup>; ან აგამბენის შეხედულება „ყრუ“ საზოგადოებაზე, რომელიც აღარ გულისხმობს ერთიანობას და ყოველთვის გახლჩილია, რაც ანგრევს მისთვის სიცოცხლისუნარიანობის მიმნიჭებელ არსებობას. უფრო მეტად არის დამანგრეველი. როგორც დოლარი აღნიშნავდა, ხმა არის სიახლის „გამომცხადებელი“. ხმა გულისხმობს დიალექტიკას. როგორც დოლარი აღნიშნავს, იგი აღნიშნავს გარდატეხას. ხმა შეიძლება ისმოდეს, შეიძლება — არა, მაგრამ ის ყოველთვის ისმინება, რადგან მე მესმის ჩემი ხმა შინაგანადაც და ჩემს გარეთაც, რადგან ის ცხოვრობს ჩემში ანუ მე შევიცავ მას.

სიმღერის გარკვეული ტიპები, მაგალითად, ქართული პოლიფონიური ტრადიცია, არსებითად, ყოველთვის სოციალურია, ძალიან მარტივი მნიშვნელობით. ეს სიმღერები შეიცავს, სულ მცირე, 3 ხმას; ეს ხმები სიცოცხლით ავსებენ სიმღერას, რომელიც ხშირად შეიძლება მითის ან ისტორიის ნაწილი იყოს, როგორც ნენსი ამბობს და ერთად ეს ხმები წარმოქმნიან ახალ, ნოსტალგიური საზრისის მქონე ერთობას. ინგლისური სიტყვა community, რაც თემს ნიშნავს, OED-ს მიხედვით, მიღებულია სიტყვა „common“-დან - „საერთო“ და აქვს საწყისის 2 შესაძლებლობა: პირველი არის „comi“ (ერთად) + „moimis“ (საზღვარი/ვალდებულება). ქართულ პოლიფონიურ სიმღერაში ხმები არიან ერთად და, ამავე დროს, ვალდებულები ერთმანეთის მიმართ, შემოიფარგლებიან მათ მიერვე შექმნილი კომბინირებული ჟღერადობით და სურთ „არსებობა —თან“ და „არსებობა -ში“, რადგან სიმღერის შესრულების მომენტში ჩვენ ვართ სიმღერაში — სიმღერა არ არის ჩვენში.

### 3. ხმის სწავლა.

როცა ვმოგზაურობ და ვხვდები ქართული ფოლკლორის არაქართველ შემსრულებლებს, დაკვირვებული ვარ, რომ პირველი, რასაც მეკითხებიან, არის „რომელი

<sup>4</sup> ბატაილეს მოსაზრებები პირდაპირ არ მომიტანია, მაგრამ გამოვიყენე ნენსი და ბლენჩოტი.

ხმა ხარ?“ ჩემი ადგილი მომენატალურად განსაზღვრული და აღნიშნულია და ეს მაშინ, როცა არავინ იცის, ჩემი ხმა, სინამდვილეში, როგორ ჟღერს; ანუ ადგილი განკუთვნილია ჩემთვის არა როგორც ინდივიდისათვის, არამედ როგორც ხმის მატარებლისთვის. ხმები, რა თქმა უნდა განსაზღვრავენ იმას, თუ რომელი სიმღერა შესრულდება და, ამდენად, აყალიბებენ დისკურსის განსაკუთრებულ მოთხოვნას. ის, რაც განასხვავებს ხმაზე დაფუძნებულ უცხო თემებს. მაგალითად, სვანური, გურული ან კახური ვოკალური თემებისგან, არის ბარტეზიული „ფიზიონომია“, სვანური ხმა გამოხატავს რაღაც განსხვავებულს გურული და კახური ხმებისგან — ამ რეგიონების სიმღერის სტრუქტურა, ინტერვალები, მელოდიები ძალიან განსხვავებულია — შეიძლება სვანურმა ჯგუფმა სვანეთში იმღეროს რაღაც ტიპური გურული, როგორც „ჩვენ მშვიდობაა“, მაგრამ ჩვენ თითქოს გვესმის მძიმე სვანური ნიუანსი (უნტერტონი), მიუხედავად იმისა, რამდენად ზუსტია წყობა და რამდენად კარგი — ვარიანტი. სხვადასხვა რეგიონის მომღერლების ხმების ხარისხში მნიშვნელოვანია არა იმდენად თითოეული პერსონის ინდივიდუალობა, რამდენადაც, თავად ის ადგილები, საიდანაც ისინი მოდიან. ამ თვალსაზრისით, თავისთავად უძრავი ადგილები, მოძრავი ხმის მეშვეობით, მოგზაურობენ. დონ იჰდე წიგნში *მოსმენა და ხმა* აღნიშნავს, რომ „ყველა ჟღერადობა, ფართო გაგებით, არის ხმა, საგნების, ლეთის და ჩემი ხმა“ (Ihde, 2007: 147). იჰდეს აზრით, ობიექტებს — სატვირთო მანქანას, გემს და ა.შ. — აქვთ საკუთარი ხმები, ისევე, როგორც ცხოველებს. სვანეთი თუ გურია, როგორც ადგილები, შეიძლება ჟღერდნენ განსხვავებულად (ისევე, როგორც ნებისმიერი ადგილი, მაგრამ მე ვგულისხმობ კონკრეტული ადამიანის ხმას, რომელიც წარმოიქმნება აქ სიმღერის დროს). ცნობილმა ფოლკლორისტმა აღწერა სვანი მომღერალი, რომელიც, თურმე, ისე ჟღერდა, თითქოს „მთა გადაყლაპაო“. მაგრამ შეიძლება, მეც ამგვარად ვჟღერდე? ან შეიძლება ვოკალურმა ტრენინგმა მომცეს შესაძლებლობა მიეუახლოვდე, მივბაძო მას, თუნდაც დავეუფლო იმ ხმის „ფიზიონომიას“, რადგან ჩემი ხმა, არსებითად, აღნიშნავს და გამოხატავს სრულიად სხვას? რამდენად არის ხმა სხეულის ტექნიკა და რამდენად არის იგი არა ინდივიდის, არამედ მის გარეთ, თემის მიერ მისი აუცილებლობის შედეგად შექმნილი? „მოუსმინეთ რუსულ ბანს, — ამბობდა ბარტესი, — რაღაც მყარი და დეკლარირებული არის მასში (თქვენ მხოლოდ ეს გესმით) და ეს არის წარსული (ან მისი წინამორბედი), რომელიც ჟღერს სიტყვებში, ფორმაში, მელიზმებში და თვით შესრულების სტილშიც: რაღაც, რაც პირდაპირაა დაკავშირებული მომღერლის სხეულთან და მისი სიღრმეებიდან მოაქვს თქვენამდე [. . .] ეს ხმა არ არის პერსონალური: ის არ გამოხატავს არაფერს შემსრულებლის შესახებ, არც მის სულს; არაფერია ორიგინალური (ყველა რუს ბანს აქვთ მეტ-ნაკლებად მსგავსი ხმა), მაგრამ, ამავე დროს, ის ინდივიდუალურია: ის გვაძლევს საშუალებას გვესმოდე სხეული, რომელსაც, რა თქმა უნდა, არ აქვს საზოგადოებრივი იდენტობა, არც „პიროვნული“, მაგრამ, ამის მიუხედავად, არის დამოუკიდებელი სხეული. [...] ეს არის სწორედ „ფიზიონომია“: სხეულის მატერიალიზაციას წარმოადგენს მშობლიური ენა; შესაძლოა ასო; თითქმის უპირობოდ, ის, რასაც მე ვუნოდე სიმბოლიზირება“ (Barthes, 1977: 270).

აქ მინდა მოვიყვანო ბარტესის განსაზღვრება. უკავშირდება თუ არა ეს სიმღერაში ყოფნის იდეას? არის თუ არა ხმა ინდივიდუალობასა და სოციალურს შორის დაძაბულობის გამოხატულება? ეს სახე, ფიზიონომია — რომელიც არის უნიკალურიც და კოლექტიურიც — თუკი ყველა რუს ბანს მეტ-ნაკლებად ახასიათებს იგივე ხმა, მაშინ კოლექტიური იქმნება იმით, რასაც ხმა შეითვისებს ისტორიის მანძილზე. ისტორია, ასევე, უკავშირდება ინდივიდს, რომელიც ხმის ამ ფიზიონომიის მატარებელია. მე განვასხვავებ სხვადასხვა რეგიონის ხმებს და, შემოიღია ვთქვა, რომ კონკრეტული რეგიონის ბანის ხმები „მსგავსად ჟღერს“ და იგივე შემოიღია ვთქვა მეორე და მესამე ხმებზეც. ყველა მათგანს აქვს გარკვეული ხარისხი, რომელიც გამორიცხავს



სტრუქტურირებულ სწავლებას. შემიძლია ვისწავლო გურულად ჟღერადობა? ჩემი არა ქართველობა არის ამის მიზეზი, თუ ის, რომ გურული არ ვარ? ვოკალის შესწავლისას ბევრ რამეს ვსწავლობთ: სხვადასხვა ხერხს, სუნთქვას, მეტყველებას,<sup>5</sup> გამოთქმას, ტონის შეფერილობას, ჟღერადობის მოძრაობას და ა.შ. ვილაცას შეუძლია გასწავლოს, როგორ გამოსცე ქართულისაგან განსხვავებული ბულგარული სიმღერის ჟღერადობა. ეს ჩვევები სხეულის ტექნიკაა. მაუსს თავის ცნობილ ესეში მოჰყავს მაგალითი: „ინგლისის ჯარებმა, რომლებთან ერთადაც ვიყავი, არ იცოდნენ, როგორ მოეხმარათ ფრანგული ნიჩბები, რამაც გვაიძულა გამოგვეცვალა 8 000 ნიჩაბი; ეს გვიჩვენებს, რომ ხელის საქმე შეიძლება ნელა ისწავლო და ყველა ტექნიკას აქვს თავისი ფორმა“ (Mauss, 1977: 71). ვოკალური ხელოვნებაც, ასევე, ნელა ისწავლება. მაგრამ ვერც ერთი ეს ტექნიკა ვერ გვასწავლის და გვაახლოვებს იმ განსხვავებულ „ფიზიონომიასთან“. ჩვენ შეგვიძლია ჩავინეროთ ხმა და ვატაროთ თან, მიგბადოთ მას (ეს ხომ სოციალურად ყველაზე მნიშვნელოვანი მოქმედებაა), მაგრამ მათ ვერასდროს გამოვაცალკევებთ მფლობელისგან. მიცვალებულს არ აქვს ხმა, მაგრამ გვინდა, რომ ქონდეს... რატომ? იმიტომ რომ სოციალური სივრცე იქმნება ხმით. მერილინ ივი აღწერს იაპონელ სპირიტუალურ მედიუმებს, რომლებიც მიცვალებულის ცოცხალ ნათესავებს ელაპარაკებიან. მედიუმები, სანამ ლაპარაკობენ, როგორც მიცვალებულები, საკუთარ ხმაზე საუბრობენ, შეუსაბამობა მედიუმის ხმასა და მიცვალებული ადამიანის მეხსიერებაში არსებულ ხმას შორის არის „იმედგაცრუების მომენტი“, ამასთან ეს არის „სევდის მომენტიც, რაც გამოწვეულია არა იმდენად იმით რომ მიცვალებული საუბრობს“, არამედ „განსხვავებული ხმის მოსმენით“. ივი ასკვნის რომ „სწორედ ამ მომენტში უკეთესად ადამიანი რეალიზებას აუნაზღაურებელ დანაკარგს“ (Ivy, 1995: 180). ამ რეალიზაციის ნაწილია ისიც, რომ მიცვალებულები ვერ ქმნიან იმ განხეთქილებას, რომელსაც ხმა წარმოშობს, აღარ შეუძლიათ, როგორც ცოცხლებს, იარსებონ ერთდროულად სივრცეშიც და მის გარეთაც. ხმა განუყოფელია მაშინაც, როცა ის მოძრაობს. განუყოფელია იმ პიროვნებისაგან, ვისთანაც იწვევს ასოციაციას და, ამასთანავე, იმისგანაც, ვისშიც იწვევს მას. შესაძლოა, უკანასკნელი ხმა აქ და შემდეგ, არ იქნება ჩემი საკუთარი. ამ შემთხვევისთვის მინდა მოვიყვანო ემილი დისკინსონი – ბოლოს და ბოლოს, ის, ვინც უკეთ გამოხატავს დავინყების უხმობას – „ასე, რომ, როგორც ნათესავი შეხვდა ღამეს/ჩვენ ვსაუბრობდით ოთახებს შორის/სანამ ხავსმა არ მოაღწია ჩვენს ტუჩებამდე/და დაფარა ჩვენი სახელები“.

**თარგმნა ნანა შარიქაძე**

<sup>5</sup>უნდა აღვნიშნო, რომ ენა არ განმიხილავს არც ერთი ასპექტით, რადგან ეს ცალკე კვლევის საგანია.

MARINA KAGANOVA  
(USA)

### MY VOICE IS MINE BECAUSE IT GOES FROM ME

*My voice defines me because it draws me into coincidence with myself, accomplishes me in a way which goes beyond mere belonging, association, or instrumental use. And yet my voice is also most essentially itself and my own in the ways in which it parts or passes from me. Nothing else about me defines me so intimately as my voice, precisely because there is no other feature of my self whose nature it is thus to move from me to the world, and to move me into the world. My voice is mine because it comes from me, it can only be known as mine because it also goes from me. My voice is, literally, my way of taking leave of my senses*

Steven Connor, *Dumbstruck*

#### 1. The voice of a nation

The voice of a nation is always a crooner. I wonder why that is, but then perhaps I do not wonder at all. In imagining the nation, we imagine also a blankness. And what is a crooner, but a blank voice? He (or she; it seems to always used to have been a he, though that might be changing, now) sounds like none of us could, but has to sound the way most of us want to. When the American in Benedict Anderson's example, imagines his fellow Americans going about their day just as he is, and "has complete confidence in their steady, anonymous, simultaneous activity" (Anderson, 2006: 26), whose voice might this American hear? Frank Sinatra's? Whoever won the pop Grammy? Beyonce? Taylor Swift? It probably isn't Louis Armstrong or Bob Dylan. I am of course but speculating, but the reason behind this speculation is that *because* the voice, as Connor and others have theorized, contains in itself a paradox of simultaneously defining the individual, announcing her presence and being detached from her, the voice that comes to signify a nation necessarily takes not only physical but symbolic leave of the body to which it belongs, and so it cannot possess the characteristics we so often love or hate in singers – its idiosyncrasies cannot stretch far beyond basic recognizability (which any voice automatically possesses). Barthes' concept of the "grain of voice" is useful here. "The 'grain' of the voice is not—or not only—its timbre," writes Barthes, "the signifying it affords cannot be better defined than by the friction between music and something else, which is the language (and not the message at all)". (Barthes, 1977: 273) And what kind of grain could a voice of the nation have – not one where the friction is too strong. We should be able to imagine this voice saying anything.

#### 2. The voice and community

The voice, I'd like to suggest, creates a community, a community of one that is always split in two. It would be more accurate to say, in fact, that voice, as Connor describes it, *implies* community, *necessitates* it. What do I mean by this? "Now the voice as the object," writes Mladen Dolar, "the paradoxical creature that we are after, is also a break. Of course it has an inherent link to presence, to what there is, to the point of endorsing the very notion of presence, yet at the same time, as we

have seen, it presents a break, it is not to be simply counted among existing things, its topology dislocates it in relation to presence. And—most important in this context—it is precisely the voice that holds bodies and languages together. It is like their missing link, what they have in common (Dolar, 2006: 60).

Because the voice presents this break at the same time as it asserts presence, the voice brings to the surface my split from myself. The voice in my head that is telling me what to type at this moment by means of mimicking a monologue (or a dialogue), in which it (the inner voice) replicates what my brain perceives I sound like<sup>1</sup> in the world and which, when my brain translates my "thoughts" into "language", gives this language form, does not exist outside of me...but it can (unlike those thoughts, for example, which I understand through language); the voice is simultaneously reified and resistant to reification. The voice mediates my individual self, and my social being because it belongs to both, brings them together, as Dolar suggests. In this sense, the voice is what enters me into a social relationship both with myself and others.

But if I say that the voice necessitates community, this begs the question of what exactly is "community" and what it means in the world. Blanchot claims that "The community is not the place of Sovereignty. It is what exposes by exposing itself. It includes the exteriority of being that excludes it --- and exteriority that thought does not master, even by giving it various names: death, the relation to the other, or speech when the latter is not folded up in ways of speaking and hence does not permit any relation (of identity or alterity) with itself" (Blanchot, 2015: 12). My voice, too, includes the kind of "exteriority of being that excludes it" because once I produce sound, the sound is exterior to the being that excludes it (which is me). The late nineteenth century thinkers, such as Marx, Durkheim, Weber and others longed for "community", for it appeared to them as something lost in the aftermath of revolution, industrialization, the onset of modernity. "What is in fact characteristic of our development," wrote Durkheim, "is that it has successfully destroyed all the established social contexts; one after another they have been banished either by the slow usury of time or by violent revolution, and in such fashion that nothing has been developed to replace them" (in Nisbet, 1990: 73). World War I furthered this sense: it takes but a read of Eliot's "The Wasteland" to see the profound disillusionment in human solidarity, the loss of faith in the social, an alienation so great the entire poem is constructed of allusions to disparate pasts. "The Wasteland" speaks in so many voices, it has no voice at all, as all the speaking is simultaneous, multi-lingual, always only partially accessible.<sup>2</sup> In this fractured Europe, the next step was towards the rise of Fascism and Communism. World War I set people previously affiliated with similar if not same imagined communities against each other for what seemed like little reason but dynastic power, and so this power was sure to be despised. The longing articulated by Marx, via his theory of alienation and commodity fetishism (implying that the community has been replaced by commodity, an object that is as removed from its history as the people producing it are removed from it, themselves constructing that same history of which the object carries no trace), and Durkheim, through his interest

<sup>1</sup>Though sometimes the voice telling me what to type sounds nothing like me, but rather someone smarter and more authoritative. I am sure Freud has all kinds of things to say about that, but it is best to her leave well enough alone.

<sup>2</sup>Ex: "Madame Sosotris, famous clairvoyante, / had a bad cold, nevertheless/ is known to be the wisest woman in Europe" (Eliot 54): Europe's glance of the future is ill, its wisest carrier, a so-so-stris, and at that, armed with a pack of cards. Anything can happen – the deck is as good a forecast as we may ever get, and our corpses will sprout eventually, unless the dog keeps digging them up as reminders, perhaps, of what we have achieved (Eliot 55).

in structure of religion and what constitutes the social, called for a state that would reinforce the sense of belonging to a common cause with one's fellow citizens. And so overcome by Bolsheviks, the Russian Empire turned into the Soviet Union.<sup>3</sup> The plunge of Russia into disarray and poverty that followed the temporary improvements of the early 1920s carried a different tone than the previous economic disparity against which the people had rebelled: now the poverty became itself a social fact – having was anomalous, not having signified equality. And while in Communist Russia the main enemy was the aristocrat, the bourgeois, the idler, in Fascist Germany the main foe was the Jew (and the book). And thus united against a common enemy, each of these regimes created the new communities, wherein the Durkheimian effervescence could be achieved through ousting or destroying those considered as not sharing the same values, not participating in the same mythologies. "Nothing is more common," writes Jean-Luc Nancy "to the members of a community, in principle, than a myth, or a group of myths. Myth and community are defined by each other, at least in part – but perhaps in totality – and this motivates a reflection on community according to myth" (Nancy, 1991: 42). The mythology, which Nancy brings up shortly following the quoted passage, of Nazism – the Aryan myth – both recalls the nostalgic longing for the old and "reenacts", or to use his word "stages" the original great mythology seemingly "lost". Theorists such as Nancy, Blanchot, Bataille and Agamben developed their understandings of community and its meaning, potential loss or recovery, against the backdrop of World War II, in which the event of the Holocaust aimed at the ultimate destruction of "community". The question asked, then, was no longer "how can we go back to the old times when we could all exist harmoniously together?" Instead, the questioning turned towards the notion of community itself, and the individual within and without it. What is at stake is the possibility of "community" itself, not its necessary recovery. "The lost or broken community," writes Nancy, "can be exemplified in all kinds of ways and by all kinds of paradigms: the natural family, the Athenian city, the Roman Republic, the first Christian community, corporations, communes, or brotherhoods—always it is a matter of a lost age in which community was tight and bound to harmonious bonds in which above all it played back to itself, through its institutions, its rituals, and its symbols, the representation, indeed the living offering, of its own immanent unity, intimacy and autonomy" (Nancy, 1991: 9). Yet this harkening back to something in itself is a kind of constant. With each new generation, the longing seems to have stayed.

While Durkheim, for one, mourned a loss of community, Nancy, claimed that "just as community is not "lost", so there is doubtless no "society of consumption". There are not two societies, nor is there a more or less sacred ideal of society of community. In society, on the other hand, in every society and at every moment, "community" is in fact nothing other than a consumption of social bond or fabric – but a consumption that occurs in this bond, and in accordance with the sharing of the finitude of singular beings" (Nancy, 1991: 37). Nancy thus argues that the ideas of "loss" of the social and the domination of consumption are not actually split, do not themselves split anything – they are part of the same process, wherein the loss is not a loss, but social cannibalism. For Nancy, this "longing" for the "original" community, in a Heideggerean turn signifies that instead of "being in", we are always pulled in the direction of already "being with". Agamben further pushes these notions. He claims that "the being most proper to humankind is being one's own possibility or potentiality" and because of this "humans have and feel a debt". "Humans," he writes, "in their potentiality

---

<sup>3</sup>by the way, the meetings of local communist groups were, at least in the early years, always accompanied by choral songs

to be and to not-be, are, in other words, always already in debt" (Agamben, 1993: XI). And if we are always already in debt, we are in "a deficit of existence", and choose the potential to "not-be". And if we are in debt, how might we enact this feeling but in our relationships with one another? We thus perceive ourselves as limited by the other, our freedoms bordering each other. However, if we are, as Heidegger suggests "thrown into being", if the world presents itself to us, our own freedoms too present themselves to us. "The existence of every being," writes Blanchot, "thus summons the others or a plurality of others" (Blanchot, 2015: 6). What presents the being, positions it in relation to others, is the voice. And certain ways of using the voice, such as song, especially harmony in song, necessarily summon a plurality. The voice as both a physical and non-physical thing, as a signifying non-object, can fulfill the demands of both the nostalgia for physical community as well as the understanding of community as abstraction, as something that is, in Nancy's view never produced but resistant; in Blanchot's, as something that does not protect, but exposes (Blanchot, 2015: 26); Bataille's "community of lovers",<sup>4</sup> or Agamben's sense of the ungraspable community that no longer implies a togetherness, but rather, is always fractured, the fracturing being what grants it viability. The voice presupposes a dialectic. As Dolar points out, it designates a break. It is always fractured, always exposing, always belonging and not belonging. The voice can be heard or not heard, except it is always heard because I hear my voice inside me and outside me as it leaves me or as I contain it.

Certain kinds of singing, like the Georgian Polyphonic tradition, for one, are always inherently social, in a very simple sense. These songs are impossible without at least three different voices; they call for plurality. These voices come to fill vital parts of the song – and song may in itself be a shared myth, often a story or history, like what Nancy brings up – and together these voices create a new unity, in that nostalgic sense. Community, according to the OED, deriving from "common" has two main possibilities of origin. One is "com" (together) + "moinis" (bound/obligation). One is "com" (together) + unus (one). The voices in a Georgian polyphonic song are both together as one, and under obligation to each other, bound by the sound they produce in combination, thus fulfilling the desires for "being with" and "being in", because at the moments of this singing, we are inevitably in song – the song is not in us.

### 3. To learn a voice

When I travel and meet fellow (non-Georgian) appreciators or performers of Georgian folk music, I notice that the first question I am often asked is "Which voice are you?" Immediately my placement is determined and noted, though what my actual voice sounded like nobody yet knows – I have a voice and promise a proficiency to take up the space allocated not for me, an individual, but for a voice. Which voices are present of course also determines which songs are possible, thus shaping a particular instance of discourse. Of course, what distinguishes this voice-based foreigner community from say, Svan or Gurian or Kakhetian svocal communities is the Barthesian "grain". The Svan voice signifies something quite different from the Gurian voice or the Kakhetian voice – the song structures in these regions are very different themselves, the intervals used, the way the melodies in each part cohere varies greatly – but you can have a group of Svans in Svaneti singing something as quintessentially Gurian as "Chven Mshvidoba" and it is likely to have a heavy Svan

<sup>4</sup> I realize I have not brought in Bataille directly into this essay, though both Nancy and Blanchot reference him. In the end, for the sake of space/time concerns, it seemed that the backdrop of Bataille in these other works would be for the time being sufficient.

undertone, regardless of how correct the tuning might be, how good the variants. The voice qualities of these singers from the different regions do not so much signify each person's individuality, but they come to signify the places themselves. In this way, the places though themselves static, travel by virtue of the voice being transportable. Don Ihde in *Listening and Voice*, points out that "all sounds are in a broad sense "voices," the voices of things, of others, of the gods, and of myself" (Ihde, 2007: 147). In Ihde's view, objects – trucks, ships etc, have their own "voices" too, just as animals do, each recognizably different even if the verb or adjective we might use to describe it is the same. Svaneti then, or Guria, as places, can sound in certain ways (and any place can, but I am addressing the particular human sound made during song here). A prominent folk vocalist once described a singer from Svaneti as sounding like "he swallowed a mountain", for example. But can I sound this way, too? Or would my vocal training simply allow me to approximate and imitate, without ever being able to adopt the grain of voice because my voice inherently signifies something different? How much of voice is a technique of the body, and how much of it is created by virtue of it belonging not to the individual, but outside of the individual, to the community it itself necessitates? "Listen to a Russian bass," says Barthes.

"Something is there, manifest and persistent (you hear only that), which is past (or previous to) the meaning of the words, of their form (the litany), of the melisma and even of the style of performance: something which is directly the singer's body, brought by one and the same movement to your ear from the depths of the body's cavities, the muscles, the membranes, the cartilage, and from the depths of the Slavonic language, as if a single skin lined the performer's inner flesh and the music he sings. This voice is not personal: it expresses nothing about the singer, about his soul; it is not original (all Russian basses have this same voice, more or less), and at the same time it is individual: it enables us to hear a body which, of course, has no public identity, no "personality," but which is nonetheless a separate body; and above all this voice directly conveys the symbolic, over and above the intelligible, the expressive: here, flung before us all in a heap, is the Father, his phallic status. That is what the "grain" would be: the materiality of the body speaking its mother tongue: perhaps the letter; almost certainly what I have called signifying" (Barthes, 1977: 270).

Think, for a moment, of the way Barthes' description moves here. Does it not align with the idea of being-in-the-song? Of the voice embodying the tension between the individual and the social? This grain then, it is both unique and collective – if every Russian bass has more or less the same voice, then the collectivity achieved relies on what the voice signifies in its social positioning, in its history. But the history is also of the individual who has come to carry that grain of voice. I recognize different voices in the ensembles I've listened to over and again, yet I can also say that to a degree basses from a particular region "sound the same", and maybe first and second voices too, all have a certain quality that escapes structured learning. Can I learn to sound Gurian? Does my non-Georgian-ness prevent me from it, or specifically, my non-Gurian-ness? In vocal training one learns many tricks. One learns how to breathe first of all, how to speak,<sup>5</sup> how to pronounce the words often foreign to one's ear in a convincing way. One learns how to color the tone, move the sound laterally along one's mouth to adjust brightness. One learns how to sing in a way that the sound made is the same whether one plugs her nose or not; one learns to sing as if in a field or in a chamber. One learns how to use the different cavities within one's body, and so one can make

---

<sup>5</sup> I have to add that I have not addressed language in any kind of sufficient way, but that would warrant a separate essay.

a Bulgarian song sound different from a Georgian song by virtue of its placement just before it is let out. These skills, they *are* techniques of the body. Mauss, in his famous essay provides an example of digging to illustrate this: "The English troops I was with," he wrote, "did not know how to use French spades, which forced us to change 8,000 spades a division when we relieved a French division, and vice versa. This plainly shows that a manual knack can only be learnt slowly. Every technique properly so-called has its own form" (Mauss, 1977: 71). And a vocal knack, too is learned slowly. But these techniques, though in themselves significant of course, do not explain or allow one to acquire that different "grain". Because to do so, would imply learning how to be as another, which try hard as we might, in our quest for community, we cannot do. We can carry another's voice with us, these days especially. We can record the voice, and mimic it (mimicry always being a socially significant action), but we cannot take it from its possessor. The dead have no voice, but we want them to... precisely because alongside with the individual no longer alive, the social space created by the voice of that individual is irretrievable. Marilyn Ivy, describes the instance of Japanese spirit mediums speaking with the living relatives of the dead. The mediums, while speaking as the dead, maintain their own voices. The disparity, the "stunning difference" between the voice of the spirit medium and the memory of the dead person's voice, "would seem to be a moment of disillusionment," yet this is "a moment of grief provoked not so much by a belief that a dead one is speaking", but by "the difference instituted through the itako's voice". "Here is the moment," says Ivy, "of realizing the irretrievability of what is lost, signaled by the irresolvable gap between the voice of the medium and the dead person's remembered voice" (Ivy, 1995: 180). A part of this realization, I think, is also the realization that the dead themselves lose the split that the voice creates, they are no longer able to constantly exist in the space between the in and the out, as we do, constantly. The voice is inalienable, even if it is portable. It is inalienable to the person we associate with it, but also, to those who associate. Perhaps, the last voice here, then, should not be my own. I'll let Emily Dickinson take over, for the moment – after all, who else to better articulate the voicelessness of forgetting – "And so, as kinsmen met a night /We talked between the rooms,/ Until the moss had reached our lips, /And covered up our names."

Though sometimes the voice telling me what to type sounds nothing like me, but rather someone smarter and more authoritative. I am sure Freud has all kinds of things to say about that, but it is best to her leave well enough alone.

### References

- Agamben, Giorgio. (1998). *The Coming Community*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Anderson, Benedict. (2006). *Imagined Communities*. New York: Verso.
- Barthes, Roland. (1977) *Image, Music, Text trans. Stephen Heath*. New York: Hill and Wang.
- Blanchot, Maurice. (1988). *The Unavowable Community*. Barrytown: Station Hill Press. "common, adj. and adv." OED Online. Oxford University Press, December 2014. Web. 7 March 2015.
- Connor, Steven. (2000). *Dumbstruck*. Oxford University Press.

Dolar, Mladen (2006). *A Voice and Nothing More*. Cambridge: MIT Press.

Eliot, Thomas Stearns. (1991). *The Collected Poems 1909– 1962*. Sea Harbor: Harcourt Brace.

Heidegger, Martin (2010). *Being And Time*. New York: SUNY Press.

Ihde, Don. (2007). *Listening and Voice. Phenomenologies of sound*. II edition. State University of New York Press.

Ivy, Marilyn. (1995). *Discourses on the Vanishing*. Chicago: University of Chicago Press.

Mauss, Marcel. (1973). “Techniques of the body”. In: *Economy and Society*. 2:1, Pp. 70 – 88. Routledge.

Nancy, Jean– Luc. (1991). *Inopeartive Community*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Nisbet, Robert. (1990). *The Quest for Community*. Wilmington: ISI Books.

Tucker, Robert (1978). *The Marx– Engels Reader*. Editor: Tucker, Robert New York: W.W. Norton.



**მრავალხმიანობის გენეზისი ადამიანის  
ევოლუციის შუქზე**

**GENESIS OF POLYPHONY IN THE LIGHT OF  
HUMAN EVOLUTION**



## მუსიკა და ენა ადამიანთა წარმომავლობაში

### მომღერალი ჰომინიდი

უძველესი დროიდან მოყოლებული დღემდე, პერიოდულად, დაისმის საკითხი ნებისმიერი კონცეპტუალური სისტემის თავში კონკრეტული ადამიანის ტიპის (მაგალითად, საპიენსი, თეთრი, ევროპელი) დაყენების შესახებ — ეს საკითხი აქტუალურია დარვინიდან ერთი საუკუნის შემდეგაც. მიუხედავად იმისა, რომ არ გაგვაჩნია საპიენსის კვალი 195 მილიონი წლის წინ (Omo I, Omo II) (ომო არის მდ. ომოს სანაპიროზე 1967-74 წლებში აღმოჩენილი ძვლები, ეთიოპია- მთარგმ.), ეს თეთრი ლაქა, დაახლოებით, ასი ათას წელს მოიცავს, რომელიც, როგორც ამბობენ, გვაკავშირებს აფრიკელ ერექტუსთან — ეს მხოლოდ რამდენიმე მეცნიერს ანუხებს<sup>1</sup>. თანამედროვე პალეოანთროპოლოგია განიხილავს ბიბლიური ევას არგუმენტს: ადამიანის სახეობა ცნობილი გენეტიკური დომინირების გარეშე შეჯვარდა სხვა სახეობებთან (რისი გენეტიკური მიზეზებიც უცნობია), საიდანაც განვითარდა მთელი რიგი კოგნიტური კომპლექსებისა, რომლებიც მანამდე არ გვხვდებოდა სხვა სახეობებში არაიდენტიფიცირებული მუტაციის გამო და რამაც შეჯიბრისა, თუ ადგილის შეცვლის გზით და, შესაძლოა, სხვათა განადგურებით 100 მილიონი წლის წინ მოიცვა პლანეტა. ჩვენ ვემხრობით ამ იდეას, როგორც ადამიანის წინაპრის მითს, რომელიც ყველას გვაერთიანებს. არსებობდნენ აგრეთვე სხვა ადამიანები უახლეს პერიოდამდეც კი: მაგრამ პრაქტიკულად შეუძლებელია, რომ ცვლილებების რომელიმე სპეციფიკური ტიპი ევოლუციის უმკაცრეს კანონს გაქცეოდა — თუ არა მექანიკური შეზღუდვა — და შერჩევამდელი სახეობისთვის უეცარი და სპეციფიკური წარმატების მნიშვნელობით შედეგი მოეტანა<sup>2</sup>.

პირიქით, მთელმა რიგმა კვლევებმა ხელახლა დაამტკიცეს ვაიდენრაიჰის მულტირეგიონალური მოდელი (1946; also Wolpoff, 2000): აფრიკიდან წამოსული ერექტუსის პირველი მიგრაციის შემდეგ, გეოგრაფიული და გარემო პირობების გამო, თანმიმდევრული ევოლუციური ცვლილებები განხორციელდა და ყველა გვიანი პერიოდის ჰომინიდი შეიძლება იყოს ასი ათასი წლის მანძილზე წარმატებით შეჯვარებული, იმავე გენეტიკური ქვეტიპის სახეობიდან<sup>3</sup>. მონაცემები გვიჩვენებს გენეტიკურ ურთიერთგაცვლას თავდაპირველი მასობრივი გადაადგილებიდან 1,7 მილიონი წლის წინ (Templeton, 2002) და როგორც ვაიდენრაიჰმა იწინასწარმეტყველა (Bednarik, 2011: 38) გარდა 2 სხვა დიდი „მიგრაციისა“: 840-420 და 150-80 მილიონ წლებს შორის.

ჩვენთვის ცნობილი უძველესი ქვის პერიოდის იარაღები 3,3 მილიონ წელს ითვლიან (Harmand et al., 2015) და ერთადერთი ჰომინინი (?) ამ დროისთვის არის აუსტრალოპითეკუსი (*australopithecus*). თავის ქალის ქერქის სტრუქტურა, რომელიც პასუხისმგებელია

<sup>1</sup>მაგალითად, Bednarik (2011). კვლევები მამრის ქრომოსომების გენეტიკის მიმართულებით გვიჩვენებს, რომ ეს სახეობა დასაბამს იღებს კამერუნში 340 მილიონი წლის წინ (Mendez et al., 2013). ამ შემთხვევაშიც ვიყენებთ ტერმინს „ადამიანი“, ფართო ევოლუციური გაგებით და ვაიგვივებთ მას „ჰომოს“ მნიშვნელობასთან (2 მილიონი წ.).

<sup>2</sup>ამ იდეის უკანასკნელი ანთროპოცენტრული ვერსია ამბობს, რომ შესაძლებელია, ჩვენ ვართ ერთადერთი ცნობიერების მქონე არსებები კოსმოსში.

<sup>3</sup>მსგავსი ინტერპრეტაცია წარმატებით გამოიყენება მსოფლიო პოლიფონიური მუსიკის ტრადიციის მახასიათებლების და არარეგულარული გავრცელების ასახსნელად (Jordania, 2002)

მანუალურ უნარებსა და კონცეპტუალურ სისტემაზე, გვხვდება უკვე 2 მილიონი წლის წინ<sup>4</sup>. ჩვენ ვაგროვებთ ამ პერიოდის საკულტო და გამოყენებით საგნებს<sup>5</sup> 1,5 მილიონი წლის წინ ნაპოვნი Chesowanja and Koobi Fora-ს ტერიტორიებიდან და ვაგროვებთ გეომეტრიულ მოდელებს (Joordens, 2014), აგრეთვე 500 მილიონი წლის წინ არსებულ ხელის იარაღებს. უძველესი არა ქვის არტეფაქტი 780 მილიონი წლისაა კალამბოდან (Coward, 2014) და, ასევე, უძველესი ვენერა ბერეხატ რამადან (პრეისტორიული ბაზალტის ფიგურები — მთარგმნ.) (Marshack, 1981) და ტან ტანი (Morris, 1994; Bednarik, 2003) საპიენსამდეა. ეს საგნები მენტალური მონაცემების თავისებურ მდუმარე მონმეებს წარმოადგენენ ჩვენი უძველესი ისტორიიდან. ქვა, რომელიც უმაღლესი პრიმატის თავს ჰგავს ნაპოვნი იქნა 1,6 მილიონი წლის სილრმეში (Leakey, 1971). ჰომო ნალედის (Berger et al., 2015) აღმოჩენა გვაფიქრებინებს, გარდაცვილები ერთად თავმოყრა 2 მილიონ წელს ითვის. ამ საკითხზე მსჯელობისას ჟორდანია (2015) ამბობს, რომ ზოგიერთი ჩვენი წინაპარი ჰომინიდის სახეობა მალავდა მიცვალებულს, უფრო მეტიც, ედვენებოდა, აწუხებდა და ნადირობდა მტაცებელზე იმის საჩვენებლად, რომ ადამიანი არის გემრიელი, მაგრამ მეტად ძვირი საკვები. ეს ბიოლოგიური საქციელი შეიძლება მიჩნეულ იქნეს ადამიანის დაკრძალვის რიტუალის დასაბამად.

ჟორდანია (2015) ფრთხილად გამოთქვამს ზოგიერთ კრიტიკულ მოსაზრებას ევოლუციის იმ საკითხებზე, რომლებსაც ნაკლები ყურადღება ექცეოდა. ხმელეთზე (მინაზე) სიმლერა არ არის გადარჩენისათვის საიმედო არჩევანი: ნებისმიერი ძუძუმწოვარი ცხოველი ან მომღერალი ჩიტი ასე იქცევა (ზოგიერთი გამოწაკლისის გარდა, იხ. Sanz, 2016). „გავჩუმდეთ თუ არა: საკითხავი, აი, ეს არის“. აქ არის ორი შესაძლებლობა: ჩვენმა ადრეულმა წინაპარმა დაიწყო სიმლერა ხმელეთზე ცხოვრების შემდეგ (პრაქტიკულად შეუძლებელია), ან ისინი ამას მანამდეც აკეთებდნენ. ჟორდიანის მიხედვით, ისინი მღეროდნენ ხეებზე ცხოვრების დროსაც 15 მილიონი წლის წინ, ანუ მანამდე, სანამ ოჯახებად გამოეყოფოდნენ: ანთროპოიდები, ასევე, ცხოვრობდნენ მინაზე მაგრამ ძირითადად, სიჩუმეს იცავდნენ. გიბონები გამოეყვნენ ჰომინოიდებს 30 მილიონი წლის წინ, მაგრამ ისინი ეხლაც ხეებზე ცხოვრობენ და უსაფრთხოდ მღერიან: გვიანი ჰომინიდი პრაქტიკულად იყო ის, ვისგანაც წარმოიშვა და ვინც ბიძგი მისცა ადამიანის მსგავსი მაიმუნების წარმოშობას. ასე, რომ საერთო წინაპარი, გიბონებთან ერთად, შეიძლებოდა „მომღერალი ადამიანის მსგავსი მაიმუნიც“ ყოფილიყო.

რატომ გადანწყვიტეს ჩვენმა წინაპრებმა, ემლერათ მინაზე? უსაფრთხოება არის ნებისმიერი არსების ძირითადი ინსტინქტი; მას უფრო მეტ ყურადღებას უთმობენ, ვიდრე საკვების ძებნას. ამ პარადოქსის ახსნას ჟორდანია შეეცადა შემდეგნაირად: სახეობები, რომლებმაც ბიძგი მისცეს ჩვენს განვითარებას უძველეს დროში — ცხოველთა უმრავლესობის საპირისპიროდ — იყვნენ „აპოსემატიკურები“: ისინი არ ცდილობდნენ დამალულიყვნენ, არამედ დემონსტრაციულადაც კი აჩვენებდნენ თავიანთი არსებობიდან განუყოფელ საფრთხეს. იმ ადამიანებს კი, რომლებსაც არ ჰქონდათ იარაღი და ცუდადაც დარბოდნენ, დიდ ჯგუფებად შეკრებილთ უნდა გაეტარებინათ „კონფორტაციული წმენდის“ სტრატეგია და მტაცებლის ყურადღება მათ მიერ მოპოვებული ნადავლიდან გადაეტანათ ყვირილითა და ქვების სროლით. სხეულის მოხატვა, რიტმი და ინტენსიური დისონირებული ხმაური, ასევე, უნდა ყოფილიყო დამაფრთხილებელი საშუალება, სულ

<sup>4</sup> სტრუქტურა არ არის ქცევის მიზეზი. ადამიანის მსგავს ნაირსახეობაში მაღალი განვითარების გარკვეული უნარები გვხვდება 15 მილიონი წლის წინ და გარკვეული დოზით სახეზეა, ასევე, დელფინებში, ზღვის ლომებსა და ფრინველებში (Reznikova, 2007).

<sup>5</sup> ამის მიუხედავად, ძველ ჰომინიდებსაც შეეძლოთ მათი გამოყენება; ასეთი ნატურალური ხელსაწყოები ნაპოვნია მაკაპანსგატში და ასოცირდება 3 მილიონი წლის წინ არსებულ ავსტრალოპითეკუსთან.

ცოტა, ბოლო 2 მილიონი წლის მანძილზე (Auditory Visual Intimidating Display: Jordania, 2015).

მეორე მხრივ, საკითხი ჩვენი მუსიკალური ან ლინგვისტური უნარის შესახებ ორ სერიოზულ მცდარ კონცეფციას უკავშირდება: ა) რომ ეს უნარი არის ერთადერთი რეალობა და ბ) ეს უნარები აღმოცენდა „ერთ მშვენიერ დღეს“, ერთად ან ცალ-ცალკე. თითოეულ მათგანს გააჩნია ევოლუციის საკუთარი ისტორია, რომელიც უკავშირდება სხვადასხვა ძუძუმწოვარს, ადამიანის წინამორბედს, რომელმაც, თავის მხრივ, გავლენა მოახდინა მათ განვითარებაზე (Theofanopoulou & Boecx, 2015): ჩვენ ვერ ვნახეთ სხვადასხვა სახეობაში აბსოლუტური ინტეგრაციის ან გაყოფის მაგალითები (Sanz, 2016). ალბათ, უფრო სწორი იქნება, მივაქციოთ ყურადღება საწყის ეტაპზე რიტმს, სიმალლეს, კონსონანსს, სიგნალურ კოდებს და შევეშვათ იმ ფენომენს, რომელიც ბევრად აღემატება საკუთარ თავს (მაგალითად, ენა). ჩვენ ერთადერთი არსებები ვართ, რომლებიც ვფლობთ „ენას“ და „მუსიკას“ (როგორც მულტიმოდალურ ფუნქციას), მაგრამ ვიცით, რომ ამას, აგრეთვე, ფლობდნენ ნეანდერტალელი და ჰაიდელბერგელი ადამიანებიც. აქედან გამომდინარე, ადამიანთან ყველაზე ახლოს მდგარ, სახეობებსაც თავისუფლად შეეძლებოდათ იმავეს გაკეთება.

### და პირველად იყო რიტმი

ჩვენ ვართ უნიკალური არსებები, რომლებსაც შეუძლიათ კოლექტიური ხმისა და მოძრაობის სინქრონიზება. ბიპედალიზმი<sup>6</sup> შემოთავაზებულ იქნა, როგორც რიტმული (და მხოლოდ შემდეგ – მუსიკალური) ქცევის წინამორბედი, იქიდან გამომდინარე რომ სიარული არის რიტმის გრძნობის განვითარების საფუძველი — მიუხედავად ამისა, ხმის გამოცემის უნარი (ვოკალიზაცია) სიარულზე ძველია, სავარაუდოდ, წინაპრები, მეტყველებამდე ბევრად ადრე, სინქრონულ ქმედებაში აერთიანებდნენ მათ (მაგალითად, ვოკალური შესტები, პოლიფონია) (Jordania, 2006). ნეიროლოგებმა აჩვენეს, რომ რიტმი რეგულირდება მარცხენა ნახევარსფეროთი (Robinson & Solomon, 1974), ისევე, როგორც ჩვენი მანუალურ/არტიკულატორული უნარები.

თავის ტვინის სტრუქტურა განსაზღვრავს ნეირომუსკულარულ თავისებურებებს (ლაპარაკი, სიმღერა, ცეკვა, ინსტრუმენტებზე დაკვრა, წერა); კოგნიტური აქტივობები, დაკავშირებული ინტეგრირებად და დეკოდიფიცირებულ სენსორებთან, სახეზეა დაახლოებით 2 მილიონი წლის წინ, მხოლოდ ჰომო საპიენსში<sup>7</sup>. გააზრებულად ურთიერთდაკავშირებული (Kelly et al., 2010) „ლინგვისტურ-კონცეპტუალური აპარატის“ ჩამოყალიბება ყოველთვის დაკავშირებულია მარცხენა ჰემისფეროსთან, რომელიც აკონტროლებს ხელის სიძლიერეს. მოტორული ასპექტების მიხედვით, ხელის უპირატესობის გამოჩენიდან და ვოკალურ/არტიკულარული კონტროლი ძალიან არის დაკავშირებული მოძრაობასთან ჯერ კიდევ ავსტრალიპითეკუსის დროიდან მოყოლებული — ისინი აგროვებდნენ ქვებს, რასაც იყენებდნენ ან სროლისთვის (Calvin, 1982) ან თავდაცვისა და „კონფორტაციული წმენდისათვის“ (Jordania, 2015). სროლა და დარტყმა ხორციელდებოდა ქვის ხელსაწყოებითა და ჩქარი არტიკულაციური მოძრაობებით, რომლებიც, თავის მხრივ, ამახინჯებდნენ ვოკალურ სიგნალებს მეტყველების დროს, რაც

<sup>6</sup> ავსტრალიპითეკუსები არიან პირველი კანდიდატები ადამიანის წინაპრისა, რადგან ისინი ორ ფეხზე დადიოდნენ; აფრიკაში მოიპოვება სხვა ნაირსახეობებიც, რომლებსაც სიარული შეეძლოთ 6 მილიონი წლის წინ — *Sahelanthropus tchadensis* (7-6 მილიონი წლის წინ) და *Ardipithecus kadabba* (6-5 მილიონი წლის წინ).

<sup>7</sup> საპიენსი, ნეანდერტალელი, ჰაიდელბერგელი ადამიანი, წინამორბედი, ერექტუსი, გეორგიკუსი, მშრომელი ადამიანი (Wilkins & Wakefield, 1995; Falk et al., 2002; MacLeod, C. et al., 2002; Grimaud-Herve & Lordkipanidze, 2010). ადამიანის წინამორბედი დენისოვას ნაირსახეობის შესახებ მონაცემები არ მოიპოვება. მომღერალი ჩიტები ამის ნათელი მაგალითია (Sanz, 2016).

უნდა ყოფილიყო დაკავშირებული იმასთან, რასაც ჩვენი წინაპრების ტვინი იყენებდა კომპლექსური მოტორული მართვისათვის. ქვის საგნების უმრავლესობა გვიჩვენებს მარჯვენა ხელით დარტყმებს<sup>8</sup>, სავარაუდოდ, ნეანდერტალელი, ჰაიდელბერგელი ადამიანი ჰემისფეროს ლატერალიზაციის უნარით ჩვენთან იქნეს მსგავსებას.

რაც შეეხება პერცეპტუალურ და კოგნიტურ ასპექტებს, ვერნიკეს ზონა არის ცხოველთა ევოლუციისა და გრძნობითი-ვიზუალური-სმენითი უნარების თავმოყრის ადგილი პრიმატებში: (POT) ჰომინიდში ეს ვლინდება სპეციფიკური სენსორული ატრიბუტების სტიმულირებაში (Wilkins & Wakefield, 1995), მათ აბსტრაქტულ არსებებად გარდაქმნაში. ეს არის სიმბოლური ფუნქციის პირველი აცილებელი ელემენტი (Geschwind, 1964), რომელსაც ფლობს ნებისმიერი სხვა სენსორული არხი: აბსტრაქტული მულტიმოდალური სიმბოლოების პროგრამირებული სერიების ჯაჭვი (მაგალითად, ტონალური, არტიკულარული ან ჟესტური იდიომები, წერა, ბრაილის შრიფტი, მუსიკა, ცეკვა, ან ლოგიკურ-მათემატიკური). ჩვენს მუსიკალობასთან რელევანტური ნეიროევილუციური ფაქტორები არის მომნიშვნელოვანი ზღვარი, რომელიც ამ რეგიონისთვის დაახლოებით 12-13 წელს ითვლის და რომელიც ხელს უშლის ენის ფლობას, თუ ჩვენზე არ მოქმედებს რაიმე სხვა აბსოლუტურ სიმაღლესთან (AP) (Lafarga, 2008) შეჯახება; ამ დროს სიმაღლე და ინტონაცია, როგორც სემანტიკური კოდირების პროცესი (ვოკალი და/ან არტიკულარული, ერთად ან ბლოკირებული) შესაძლოა იყოს მნიშვნელოვანი გადარჩენისათვის<sup>9</sup>; ვოკალური კომპონენტი კლებულობს არტიკულაციური ენის გაჩენასთან ერთად. ორი ცოცხალი მტკიცებულება არის შემორჩენილი ტონალური ენების (Jordania, 2006) შესახებ – დღეს ენების 70% მნიშვნელობის დასაშიფრად იყენებს ტონებს (Burnham et al., 2014), ამას დავუმატოთ აბსოლუტური სმენის მუსიკოსების ვერნიკეს ზონის ორმაგი სიფართოვე არამუსიკოსებთან შედარებით (Schlaugh et al., 1995) და დავამთხვიოთ და/ან გადავფაროთ ის სფეროებიც, რომლებიც ეძღვნება სიმაღლის და მეტყველების კოდირებას.

მეტყველება, რომლის სემანტიკურობა ეფუძნება კონსონანტების კონტრასტს, არის ცერებრალური ფუნქციის უმაღლესი გამოხატულება, რასაც „ენას“ ვუწოდებთ (Luria, 1980). უფრო კონსერვატიული მიდგომა მიიჩნევს, რომ 10 მილიონი წლის წინ მეტყველება დაიწყო მხოლოდ საპიენსის სახეობამ; სხვები მას უფრო ფართო წარმომავლობის მოვლენად განიხილავენ, რომელიც დაახლოებით 500 მილიონი წლის წინ გვხვდება (პროტოენა). სიმღერა ძალიან ძველია (Sanz, 2016) და ის შემოთავაზებულ იქნა, როგორც შუამავალი ვოკალური კოდი ცხოველსა და ადამიანს შორის (Richmann, 1993). ასე, რომ „მუსიკა“ და „ენა“ 1 მილიონი წლის წინ შესაძლებელია საერთო კოდის/ ენის მატარებელიც იყო (Levman, 1992; Brown, 2000), იგი პირველ რიგში იმყარებოდა ინდივიდუალურ-და-კოლექტიურ ტონებსა და სიმღერებს (Livingstone, 1973), შესაძლოა ადრეულ ეტაპზე წარმოიშვა დაშინების, თავდაცვისა და ჯგუფური მიზნებისთვის და მხოლოდ შემდეგ განვითარდა, როგორც ტონალური ენა (Jordania, 2006, 2011). ამის დადასტურებაა ის მონაცემები, რომლებიც გვაქვს ერგასტერიდან (მშრომელი ადამიანი) მოყოლებული (2 მილიონი წელი) დღემდე — ჰომო გეორგიკუს ევროპაში და ჰომო რუდოლფენსის აფრიკაში (შეარქვა ალექსეევმა, 1986 წ.) თანამედროვე სახეობამდე...

<sup>8</sup> თანამედროვე ხელის დიზაინი ჩამოყალიბდა 1,8 მილიონი წლის წინ (Domínguez-Rodrigo, 2015) და მოიპოვება იარაღი, რომელიც გამოიყენებოდა პარანტროპუსის მიერ; იგი არ მიეკუთვნება ადამიანის წინაპართა რიცხვს (Susman, 1991).

<sup>9</sup> მეტყველების დროს, არადომინანტური ჰემისფერო ცდილობს გააკონტროლოს პარალინგვისტური კომპეტენციები (პროსოდიკა, ვოკალი, სიმაღლე და აფექტური და/ან საერთაშორისო კომპონენტები). მშრომელ ტიპში დადასტურდა ვოკალური შესწავლის უნარი (Falk et al., 2002)

### ვის არ შეუძლია სიმღერა? ჰომო წინაპრის სიმღერა

მნიშვნელოვანი შეხედულება პოლიფონიის უძველესი სათავეების შესახებ მომდინარეობს შედარებითი/ეთნომუსიკოლოგიური მიდგომიდან (Brown & Jordania, 2011), რომელიც ამტკიცებს რომ სხვადასხვა ქვეყნის მუსიკალურ ტრადიციაში მუსიკასა და ენას შორის არსებული საერთო თვისებები და მსგავსება წარმოადგენს უძველეს შრეებში დალექილ თვისებას. სახეზეა ძლიერი პარალელიზმი ანტიფონურ და რესპონსორულ მუსიკალურ ფორმებსა და პროსოდიულ კადენციებს შორის: სამივე სტრუქტურა შეიძლება წარმოდგარიყო უძველესი სახეობების კოლექტიური გალობის ანალოგიებიდან. ადამიანის მსგავსი მაიმუნი სწავლობდა ამ სიმბოლურ კოდებს, მაგრამ ისინი არ იძლეოდნენ კითხვებს, მიუხედავად იმისა, ესმოდათ თუ არა მნიშვნელობა; ჟორდანიამ (2006) მნიშვნელობა მიანიჭა ამ ქცევას — რაც წინ უძღვის ვერბალურ ქცევას საპიენსებში — როგორც ადამიანის აზროვნების განვითარებაში უმნიშვნელოვანეს ეტაპს.

არ არსებობს მიზეზი, რომელიც წარმოადგენდა განსხვავებულ სმენით აღქმას ნეანდერტალელებში — საერთო წინაპარი (*ერექტუსი*) მას ჰყავდა 1 მილიონი წლის წინ (Grauer, 2006; Jordania, 2006). კვლევები<sup>10</sup> გვიჩვენებს, რომ *საპიენსს* და ჰაიდელბერგელ ადამიანს საერთო სმენით-სენსიტიური სპექტრი (500-3.000 Hz შეიცავს ყველა ენას) და მეტყველებასთან დაკავშირებული მუტაციები ახასიათებს (Krause et al., 2007) — სავარაუდოდ, ეს მოსაზრება ჭეშმარიტებაა *ერექტუსებთან* მიმართებაში, იმის გამო, რომ ჩვენ სხვადასხვა ევოლუციურ ხაზს მივეკუთვნებით<sup>11</sup>. გენეტიკაზე, ლინგვისტიკაზე დაყრდნობით და ნეანდერტალელების წარმომავლობაში დაკარგული გენეტიკის გათვალისწინებით, ნავარაუდევია, რომ მათ შეეძლოთ საუბარი ტონალურ ენაზე (Dediu & Levinson, 2013).

ტრადიციული შეხედულება საზღვრავს მათ ვოკალურ/არტიკულაციურ შესაძლებლობებს, დაკავშირებულს მაღალ ხორხთან, რომელიც ხელს უშლის გარკვეული ბგერების, ფონემებისა და კონსონანტების წარმოქმას (Lieberman, 1976); *საპიენსი*, სავარაუდოდ, დაბალ პოზიციას იყენებდა, რომელიც შესაძლებლობა აძლევდა რეზონანსულ ნიჟარას, წარმოექმნა მეტი ჟღერადი ვარიაცია, რაც საუბრის წინაპირობად მიიჩნეის (Laitman, 1984; Arensburg & Tillier, 1990). თუმცა, ხორხი არ გადაეცემოდა მემკვიდრეობით კატისებრთა და ირმისებრთა ოჯახს (Fitch, 2002) და დღეს ეს არც მიიჩნევა მეტყველების წინაპირობად (Boë et al., 2009)<sup>12</sup>. ეს ვარაუდი ბოლო 50 წლის განმავლობაში განიხილება, როგორც ერთ-ერთი დომინანტური იდეა (Lieberman, 2007a).

<sup>10</sup> Martínez et al. (2004) გამოიყენა 500 მილიონი წლის წინ, ზუსტად ჰაიდელბერგელი ინდივიდუალით. ჰომო საპიენსში ჩვენ არ ვგულისხმობთ იმ განსხვავებებს რაც არის საპიენსსა და პირველყოფილებს შორის; პირიქით ჩვენ კოგნიტურ, სმენით და ლინგვისტურ უნარს განვიხილავთ ადამიანის მსგავს მაიმუნში და, აგრეთვე, დარტყმის, ხტუნვის და კოლექტიური ვოკალიზაციის დაკვირვებას შიმპანზეებში.

<sup>11</sup> მხოლოდ 3 მუტაცია განასხვავებს თავისა და ადამიანის FOXP2 გენს, მაგრამ მხოლოდ 2 მათგანი ჩნდება ბოლო 1 მილიონი წლის წინ. ის, ასევე, შეიძლება გვხვდებოდეს საერთო წინაპარში დენისოვასთან და ერექტუსთან. იხ. Diller & Cann (2009).

<sup>12</sup> ხმის დანევა ადამიანებში 3-ჯერ გვხვდება: 2 წლის ასაკში, ვოკალური გარდატეხის დროს, რომელიც ემთხვევა ახალგაზრდობის, ყმაწვილობის პერიოდს და 60 წლის ასაკში. სხვა ანატომიურ-ფიზიოლოგიური კვლევის ხაზში — სუპრალარინგუალური სტრუქტურის ცვლილებები (Lieberman, 1984) აძლიერებს კონტროლს, ემისიის ხანგრძლივობას (Morley, 2003), (Laitman, 1984), (Duchin, 1990), (Krantz, 1994). ყველა მონაცემი მოუთითებს ერექტუსზე, ან ნეანდერტალელს, საპიენსსა და ერექტუსს შორის 1 მილიონი წლის წინ კავშირის დაკარგვაზე.

მოტორული კონტროლის სპეციალური ნეორონები<sup>13</sup> ნაპოვნი იქნა მხოლოდ რამდენიმე ევოლუციურ ძუძუმწოვარში, რომლებსაც ვოკალიზაციის კონტროლის უნარი გააჩნიათ — ადამიანი, მაიმუნის მსგავსი ადამიანი, დელფინი, სპილო, ლამურა და ვეშაპი. როცა თვალს ვადევნებთ ადრეულ მუსიკალურ უნივერსალიებსა (Sanz, 2016) და ხმას განვითარების მთელი ისტორიული პროცესის მანძილზე, გაზვიადებულად არ მეჩვენება ჰიპოთეზა ნეანდერტალელებსა და ჰაიდელბერგელებში მათი არსებობის შესახებ (Barceló-Coblijn, 2011). ადამიანის სხვა წინაპართა შორის ჰომო ფლორესიენსის, რომელიც ცხოვრობდა 12 მილიონი წლის წინ გამოქვაბულში, ნადირობდა და იყენებდა სხვა ადამიანების მსგავს იარაღებს (Brum et al., 2006), ახასიათებდა უფრო ვოკალური კოდები (მეტყველება), ვიდრე რიტმული და მუსიკალური აქტივობა. დენისოვის ჰომინინი (ციმბირში, დენისოვის მიერ გამოქვაბულში აღმოჩენილი ადამიანი — რედ.), რომელიც 40 მილიონი წლის წინ გადაშენდა, იმავე მეტყველებასთან დაკავშირებული ორი FOXP2 თვისებით გამოირჩეოდა, რაც ნათელს ჰფენს ნეანდერტალელისა და საპიენსის საერთო წინაპარს, რომელიც 1 მილიონი წლის წინ ცხოვრობდა<sup>14</sup>.

ჰომინინების ყნოსვითი და რესპირატორული სისტემები ანატომიურად თანამედროვე იყო 1,5 მილიონი წლის წინ, ასევე, სახეზეა ხმოვნების წარმოქმნის უნარი რასაც მოჰყვა სიმღერის უნარიც (Frayer & Nicolay, 2000; Morley, 2003). სულ მცირე 5 ადამიანის მსგავსი სახეობა თანაცხოვრობს ბოლო 500 მილიონი წელია — ერექტუსი, დენისოვი, ნეანდერტალელი (და/ან ჰაიდელბერგელი), ფლორესიენსისი და საპიენსი — ზოგიერთი მათგანი 1 მილიონი წელია ავითარებს საკუთარ სმენით-ვოკალურ უნარებს. მეტყველებასთან დაკავშირებული ანატომიური უნარების ცვლილებამ გამოიწვია მათ სხეულში არსებული ცვლილებები (Morley, 2003), თუმცა მათი არსებობა ამ ისტორიულ ეტაპამდე არ უშლიდა ხელს სიმღერას, პირიქით, შეიძლება, გულისხმობდა კიდევ მას. სანზმა (2016) აჩვენა იმიტაციისა და სიმღერის კვლევის განვითარების ისტორია, ასევე, როგორ ხდება შემეცნება და დისკრეტული ჟღერადობის (ტონები, ნახევარტონები და სხვა ინტერვალები) წარმოქმნა და როგორ არ ხდება და მათი კოდირება ტონალურ (დიატონურ/ტონალურ) სიგნალებში ძალიან შორეულ ცხოველთა მემკვიდრეობაში. ამგვარად, ეს მოვლენები ადვილად შეიძლება ყოფილიყო ადამიანის ზოგიერთ წინაპარში<sup>15</sup>.

მიმეტყველური სცენარი შეიძლება დაგვეხმაროს ადვილად წარმოვიდგინოთ ვოკალური კოდები (Hillis, 1988). თანამედროვე ახალგაზრდა მაიმუნის იმიტაციურობამ შეიძლება მიგვიყვანოს ჩვენს მაიმუნ წინაპრამდე და აღმოგვაჩინოს ვოკალური კანონზომიერებები, სმენითი, ემოციური, ფუნქციონალური კრიტერიუმები: თუკი რაიმე მიზეზის გამო ერთი „მოტივი“, მეტი სიმკვეთრით ხასიათდება, ის უფრო მეტი სიხშირით არის გამოყენებული სხვა „სიმღერებში“. თუმცა ეს პროტომუსიკალური პროცესები უფრო სიმღერების „კომპეტენციას“, უკავშირდება, ვიდრე სიცოცხლისუნარიანობას: ყველაზე მოსახერხებელი კონტექსტის პოვნას მათი განმეორებისათვის. ამგვარად, მხოლოდ იმ სიმღერებმა

<sup>13</sup>Von Economo neurons განთავსებულია ადამიანის ორივე ჰემისფეროში. გიბონები მღერიან, მაგრამ მათ აქვთ ეს ნეორონები. ჰომო საპიენსის, სავარაუდოდ, აქვთ და ისინი, ამავე დროს, წარმოადგენენ ვოკალურ მოსწავლეებს, მაშინ, როცა ადამიანის მსგავს მაიმუნს ის არ აქვს. არტიკულატორული და რეციდიული ნერვის სიგრძე, რომელიც აღიზიანებს ადამიანის ვოკალურ ქორდს (Lenneberg, 1981), კვლავ ღია კითხვად რჩება. სიმღერა, ასევე, ახასიათებს ავსტრალიოპითეკუსს ((Livingstone, 1973).

<sup>14</sup>Meyer et al. (2012). ფლორესიელი არმოიშვა ერექტუსიდან. მან 800 წლის წინ დატოვა აფრიკა (Zaim, 2005). ერექტუსები ცხოვრობდნენ 1,8 მილიონი წლის წინ და გადაშენდნენ 300-700 მილიონი წლის წინ.

<sup>15</sup>ადამიანის პერცეპცია (16-22.000 ჰერცი) ყველა სიხშირეს აღიქვამს 10 ოქტავის ფარგლებში, ასე რომ თითოეული 5, 7, 12 ცალკე აღებულ კილოში ჟღერს (ან ინტერვალები: ტონების და ნახევარტონების ჯგუფი)



შეინარჩუნეს გადარჩენის ღირებულება, რომლებიც კარგად ეხამებოდნენ ემოციურ მდგომარეობას, კონკრეტულ შემთხვევებსა და პრაქტიკას. ჩვენ არ ვიცით, გარკვეული სიმღერები რატომ შეესაბამებოდა გარკვეულ ემოციებს დღემდე, იგივე შეიძლება ვივარაუდოთ დასაწყისისთვისაც. სიმღერებს შეიძლება ჰქონდათ რაიმე კონკრეტული ღირებულება სპეციალიზებულ შინაარსამდე, მაგრამ ორივე სისტემის – სიმღერები (პრეკონცეპტუალური) და მაიმუნები (ბიოლოგიური) — განვითარების მანძილზე ისინი ურთიერთდაკავშირდნენ, გააძლიერეს ორმხრივი სიმბიოზური ურთიერთობა და გადარჩენის ღირებულება: სიმღერები აწვდიან მნიშვნელოვან ინფორმაციას მაიმუნებს და ისინიც ავითარებენ მეხსიერების, რეპროდუცირებისა და ახალი რეპერტუარი, შემეცნების უნარს. დროთა განმავლობაში, სიმღერები ამოიზრდებოდა ცოდნიდან, მორალიდან, ფიქრის მექანიზმიდან და მაიმუნებიც ივითარებენ დიდი ტვინის ზომას, იმისათვის რომ დაიმასხვრონ და შეისწავლონ მეტი და მეტი...

თვით ლიბერმანიც კი აღიარებს შიმპანზეებში სხვადასხვა ემისიის წარმოქმნის უნარს<sup>16</sup>: ის ახლახან ამტკიცებდა რომ ა) ადამიანის მსგავსი მაიმუნების მიერ ენის ფლობის ყველა ასპექტი (და ისინი მრავლობითია), შესაძლოა, სახეზე იყო 15 მილიონი წლის წინ და, ასევე, ახასიათებდა ნეანდერტალეს; ბ) ნეანდერტალელში ახლა დამტკიცებული კულტურული უნარები<sup>17</sup> არ შეიძლებოდა გადაცემულიყო ასი ათასი წლის მანძილზე ენის გარეშე (Lieberman, 2015). ამასთან, ფონეტიკური კატეგორია, სხეულის ხმაური, დასარტყამთა ჟღერადობა დღესაც შესამჩნევია ადამიანის მსგავს მაიმუნში, სასარგებლო იქნებოდა გაგვეაზრებინა ჩვენი ბგერითმობაძვის (ონომატოპეია) უნარი და უსიტყვო ვოკალიზაცია პირდაპირი „ლინგვისტური“ ფასეულობის გარეშე, როგორც განწყობის და ემოციური მდგომარეობის არქაული გამოხატულება, რაც ახასიათებს ადამიანს ბოლო 2 მილიონი წლის განმავლობაში<sup>18</sup>; იმ დროიდან, როცა ბუნებრივი და ცხოველის ჟღერადობის იმიტაციის უნარი მიეწერება *ერგასტერს*.

ჩვენ არ ვიცნობთ თანამედროვე ადამიანებს მუსიკის გარეშე, შესაძლოა, ეს ახასიათებდა არქაულ პოპულაციასაც. სავარაუდოდ, ნეანდერტალელი და/ან ჰაიდელბერგელი სახეობა იყენებდა ცეკვას და სიმღერას, როგორც ენას (მეტყველება/ყესტი ან ტონალობა); ზოგიერთი მკვლევარი ამტკიცებს, რომ, *საპიენსთან* შედარებით, ისინი უფრო მუსიკალურები იყვნენ. მსგავსი მოსაზრებები შეიძლება გავრცელდეს, აგრეთვე, *ფლორესიენსისზე* „მუსიკალური“ არტეფაქტების გარეშეც — მათ ჰქონდათ „ხმა“<sup>19</sup>. თუ სიმბოლიზმი და მუსიკალობა არ არის უნიკალური *საპიენსისთვის*, მაშინ მუსიკა ვერ იქნება სამეტყველო სუბპროდუქტი; მაგრამ ის გვხვდება ჩვენს წინაპარში იმაზე ადრე,

<sup>16</sup> ჟღერადი/დახშული, გრძელი/შეწყვეტილი, ყელისმიერი/ცხვირისმიერი, მათალი/ნორმალური/დაბალი ტონები, FO მოდულაციები და გლისანდოები, აღმავალი და დაღმავალი. ლია და დახურული (Lieberman, 1976).

<sup>17</sup> ბოლო პერიოდის ცნობილი შორმებიც კი (Hauser et al., 2014, p. 6) არ განიხილავენ ენას ნეანდერტანელთა დროს და არგუმენტად მოჰყავდნენ გრაფიკული და მუსიკალური სიმბოლოების და ნოტაციური სისტემის არ არსებობა და ეს მაშინ, როცა უახლეს პერიოდში ნაპოვნია: ჯვარი აქსლორში (45 Ky: García-Díez et al., 2014), 4 პერპენდიკულარული პარალელები გიბრალტარიდან (25-30 Ky: Rodríguez-Vidal et al., 2014) ბაბეს ფლეიტა (45-60 Ky: Fink, 1985; Turk & Dimkaroski, 2011), ჰაუა ფტეაჰის ფლეიტა (72 Ky: McBurney, 1967; Lafarga & Sanz, 2014) და პარალელური და წრილი ხაზები და სხვადასხვა დისაინის საგნები (+300 Ky: Bednarik, 2011).

<sup>18</sup> 7 000 ენიდან (სხვა 7 000 გადაშენდა) 1/20 იყო იდენტიფიცირებული (Vanechoutte & Skoyles, 1998). ავსტრალიოპითეკუს სედიბას შეეძლო ინსტიტუტურად დაძახება, ხოლო მოგვიანებით ეს სახეობა იყენებდა სიგნალებს იმისათვის, რომ გამოეხატა საფრთხე, სარგებელი და განწყობა (Hillert, 2014: 17-20).

<sup>19</sup> დაახლოებით მე-18 საუკუნემდე, ანუ ინდიელებთან და ევროპელებთან კონტაქტამდე, ზოგიერთი აბორიგენი ტომი არ ფლობდა ცეცხლის დანთების მეთოდებს, თუმცა, მათ ჰქონდათ იარაღები და მეტყველებდნენ.. უძველესი ქვა ფლორესის იარაღის მსგავსია (Moore & Brumm, 2007:92).

ვიდრე ჩვენი მსგავსი სახეობები წარმოიქმნებოდნენ. სრულიადაც არ არის საკვირველი ის ფაქტი, რომ ჩვენ უურტყამდით იმავე ქვის იარაღს განსხვავებული ვარაიაციით 2 მილიონი წლის განმავლობაში — ერთი კი არა, ათეულობით ჰომო-სახეობა, როგორც სხვა კულტურული (მიბაძვით მსწავლელი) არსებები. ჩვენ, მართლაც, ძალიან გაოცებული ვართ ჟღერადობის გამეორების, ვოკალიზაციის და/ან სიმღერის უნარით, პირველსაწყისი ვოკალური რიგის, როგორც „კოგნიტური კატალიზატორის“ ილუზიით, როცა ადამიანის მსგავს პირველ მაიმუნს შეუძლია შეასრულოს მახვილგონივრული „ახალი“ კმნილება, როგორც მითითური, ეთიკაზე დამყარებული მელოდია.

ჩვენ ვმსჯელობთ არა იმაზე, ვიყავით თუ არა ჩვენ მუსიკალური „ლინგვისტურ“ პრიმატებზე ადრე და გაცილებით გვიან „მოსაუბრეები“, არამედ გვსურს გამოვიკვლიოთ ჩვენი მუსიკალური წარსულის საწყისი თანმიმდევრული განვითარება — ასეთ მიდგომას ნეირომეცნიერების მრავალი ფაქტი და მოვლენა უჭერს მხარს<sup>20</sup>. შეთანხმება არსებობს ნეანდერტალელის სიმღერის და ცეკვის უნარების შესახებ. თუმცა, ნებისმიერი სენსორული, კოგნიტური თუ მოტორული ქცევა რომელიც შეგვიძლია მივანეროთ მათ, ასევე, შესაძლოა, ახასიათებდა წინამორბედ ჰაიდელბერგულ სახეობას: ისინი ნადირობდნენ დიდ ძუძუმწოვრებზე (მამონტებზე) 500 მილიონი წლის წინ, რომლებიც, ატაპუერკას მღვიმეების (ესპანეთი) მონაცემებით, 800 მილიონი წლის წინ გაჩნდნენ. ჩვენი პოლიფონიური წარსულის სასარგებლოდ მეტყველებს შემდეგი არგუმენტები: დღეს მუსიკის ყველგანმყოფობა (ცხადი ევოლუციური ღირებულების გარეშე), კულტურის უცვლელი ყურადღება ადამიანისადმი, ორივე უნარის (მუსიკის და ენის, იხ. Peretz, 2001) შიგნით მიმდინარე შერეული და სელექციური ნეიროლოგიური დარღვევები, ტონალური ენის მოლაპარაკეთა შორის AP-ს (აბსოლუტური სიმაღლე) ფართო გავრცელება (Deutsch *et al.*, 2006), ვილიამსის სინდრომის მქონე ადამიანები (Lenhoff *et al.*, 2001) და მათი უცვლელი რაოდენობა მუსიკის სპეციალისტებს შორის (Lafarga & Sanz, 2016). საოცარია, რომ ჩვენ ვაღიარებთ ემოციებს, დამოკიდებულებებს, ინდივიდუალობას, თვითშემეცნებას, გონების თეორიას და სიმბოლურ ფუნქციებს ჩვენს შორეულ წინაპარში — 15 მილიონი წლის წინ (ორანგუტანგი), 8 მილიონი წლის წინ (გორილა), 7 მილიონი წლის წინ (შიმპანზე) — და როგორ ვჯიუტობთ ჩვენი უშუალო წინაპრის მენტალური, სიმბოლური და მუსიკალური უნარების აღიარების კუთხით.

**თარგმნა ნანა შარიქაძემ**

<sup>20</sup> სინამდვილეში მუსიკა არის ყველაზე გავრცელებული უნარი არტისტულ ადამიანებში, ვინც ინტელექტუალურ პრაქტიკას ეწევა და ვინც მსოფლიოს 100 უნიკალურ მეცნიერს შორისაა (Rimland, 1978; Lafarga and Sanz, 2016).

MANUEL LAFARGA  
(SPAIN)

## MUSIC AND LANGUAGE IN HOMO LINEAGE

### The singing ape

From ancient times, a recurrent topic until very recently is to place a certain human type (e.g., *sapiens*, white, European, ...) at the top of any proposed conceptual system — even one century after Darwin. However, we have no track of *sapiens* beyond 195 Ky (Omo I, Omo II) with a gap of hundreds of thousands of years that allegedly links us to African *erectus* — a gap currently not troubling but a few researchers<sup>1</sup>. Current paleoanthropology has retaken Primordial Eve's argument: a human species without known genetic ascendance that left to interbreed with other coevals due to non explained causes (not conductually either genetically), who suddenly developed complex cognitive functions missing in other coevals due to non identified mutations, and who extended over the planet barely in 100 Ky competing, displacing, and perhaps triggering other's extinction. We like this ideas as a mythical ancestral humanity unifying all of us with a mutual baggage. But there were other humans until very recent times: it is highly improbable that an specific behavior can escape to evolution's ruthless law — not submitted to mechanistic restrictions — and proceeds by means of sudden and specific gains for *pre-selected* species<sup>2</sup>.

Contrarily, studies had progressively reaffirmed multi-regional Weidenreich's model (1946; also Wolpoff, 2000): after first out-of-Africa *erectus* migration, subsequent evolutionary changes happened in a locally and differentiated way according to geographical and environmental conditions, and all later hominines could be the same species, being genetically sub-types which fruitful interbred during hundreds of thousands of years<sup>3</sup>. Data show genetic interchange happening from initial exodus 1.7 My (Templeton, 2002), as Weidenreich predicted (Bednarik, 2011: 38), besides at least 2 other big "migrations": between 840-420 Ky and between 150-80 Ky.

The oldest known lithic tools are 3.3 My old (Harmand et al., 2015) and the only known hominini (?) at this moment is *Australopithecus*. Cortical structures that support manual ability and conceptual systems are present from more than 2 My<sup>4</sup>. We are collecting fossils and iconic objects from same time<sup>5</sup>, using fire from 1.5 My (Chesowanja and Koobi Fora), and we collect geometrical

<sup>1</sup>For example, Bednarik (2011). Genetic studies of male Y chromosome points to our beginning as species at Camerún, 340 Ky ago (Mendez et al., 2013). Here we will use the term "human" in a broad evolutive sense, assimiled to meaning of word "Homo" (2 My).

<sup>2</sup>The last anthopocentrist version of this idea claims, still in our days, that perhaps we are the only consciouss beings in Cosmos...

<sup>3</sup>A similar interpretation has applied succesfully to explain the characteristic and irregular distribution of world polyphonic musical traditions (Jordania, 2002).

<sup>4</sup>Structure is not the reason of behavior, but the consequence of much earlier previous selective pressures. Great Ape's high capacity to process symbols implies that it was present in our common ancestor 15 My ago, and it has been showed in some degree in dolphins, sea lions, and some psittacidae (Reznikova, 2007).

<sup>5</sup>Although it could be carried out there by later hominins, a natural red oval pebble — with three depressions similar to the eyes and mouth of an schematic face — was founded at Makapansgat, associated to australopithecines sediments

patterns (Joordens, 2014) and use handle tools from 500 Ky. The oldest no-lithic preserved artifacts are a 740-Ky-old club from Gesher Benot Ya'Aqov site, and a similar one 400-Ky-old from Kalambo Falls (Coward, 2014), and also the most ancient venus are beyond *sapiens* (+ 300 Ky) — Berekhat Ram (Marshack, 1981) and Tan Tan (Morris, 1994; Bednarik, 2003). These objects are mute witnesses of mental faculties from our deepest history as lineage: abstraction and symbolism. A stone that resembles a simian 's head — showing a percussed crown around and 4 little round notches in one face — was founded at layers from 1.6 My (Leakey, 1971), and the discover of *H. naledi* (Berger et al., 2015) suggests we are gathering our deads from more than 2 My. Jordania (2015) has proposed that some ancestral hominin species determined to hide their own deceased from the scene, additionally to persecute, harass, and hound predators in order to show *Homo* being a delicated but too expensive menu. This biologically plausible behavior could be appropriately fitted to origins of human funeral rites.

Jordania (2015) had accurately pointed some critical evolutionary questions having got little if any attention. To sing on the ground is not a valid survival choice: any mammal does, nor songbirds when stopped on (with few exceptions during courtship: see Sanz, 2016). "To be or not to be silent: that is the question". Then are two possibilities: our earliest ancestors began to sing after descending to terrestrial life (highly improbable), or they did previously. According to Jordania they were singing on trees before our first family scission 15 My ago: Great Apes also live on the ground but remaining mainly silent. Gibbons were previously splitted from *Hominoidea* branch 30 My ago, but they retained arboreal life and still are safely singing at trees: a later hominid was in fact who gave rise to Great Apes. So, common ancestor with gibbons could have been also a "singing ape".

So, why ancestral humans decided to sing onwards on the ground?. Safety is main instinct of any creature, expending much more time to vigilance than food searching. To explain this paradox, Jordania has proposed that the specie(s) who gave us rising in a remote times was — contrary to the majority of animals — "aposematic": they did not try to hide with environment, but even did ostentation of their own intrinsic danger. Humans (without natural weapons and not good runners) would had prowl as big gangs playing "confrontative scavenging" strategies to look away predators from their semi-devoured preys with persistent shouting, stoning, and harassing. Body painting and rhythmic, intense, and dissonant choirs, would be equally available deterrent elements at least during last 2 My (Auditory Visual Olfactory Intimidating Display: Jordania, 2015).

On the other hand, questions as the beginnings of our musical or linguistic ability imply 2 serious misconceptions: a) that these faculties are unitary entities, and b) that these faculties started *once*, together or separated, at "singular" temporal point(s). As routines running on anatomical substrates, each one run on its particular evolutionary history, related to different mammal, primate or human precursors whom developed them (Theofanopoulou & Boecx, 2015): we don 't find all integrated, but isolated in different species (Sanz, 2016). It would be more correct to ask for the initial moment to use rhythm, or pitch, or consonant differentiation, as signal encoders, instead trying to set a phenomenon that transcends its own scope (e.g., language) in a precise point of human evolution. We are, in fact, the only extant creatures possessing "language" and "music" (as multimodal functions), but we know that neanderthals and heidelbergenses also did. Then, other recently extincts, closed related humans, could equally did.

### In the beginning there was rhythm

We are too the unique creatures that synchronize movements and voices collectively. And bipedalism<sup>6</sup> has been proposed as rhythmic (and then musical) behaviour's prerequisite due to walking is the most basic activity in a rhythmic-evolutionary sense — although vocalizing is very older than walking, rhythm is undoubtedly primary to encode meanings in an auditory medium, and likely ancestors synchronized their actions (e.g. vocal gestures, then polyphony) long before to speech (Jordania, 2006). Neurology has shown rhythm is mediated mainly by left hemisphere (Robinson & Solomon, 1974), as both our manual/articulatory and complex-code decoding abilities.

Traces of cortical structures supporting highly complex pre-programmed neuromuscular commands (to speak, sing, dance, play instruments, or write) and those "cognitive" activities related sensory integration and decodification, can be tracked in cranial endocasts to 2 My ago, ever and just in *Homo* species<sup>7</sup>. Both richly interconnected (Kelly et al., 2010) and shaping the core of "linguistic-conceptual apparatus", are always lateralized to hemisphere (usually left) controlling skilful hand. Regarding motor aspects, hand preference and vocal/articulatory control are tightly linked from their beginnings with accuracy of ballistic movements, already from *Australopithecus* onwards — they gathered stones from surrounding areas probably to throwing as attack and/or intimidation (Calvin, 1982), either as defense and/or "confrontative scavenging" (Jordania, 2015). Progressive control of throwing and percussion to make stone tools, and very fast articulatory movements to deform vocal signal during speech, would be related-aspects that our ancestor's brain took on for a unique "manager" in charge of **complex motor control**. Most of lithic pieces show actually right hand cuttings (knockings)<sup>8</sup>, and hemispheric lateralization in neanderthals and heidelbergensis was probably similar to us.

Regarding perceptual and cognitive aspects, **Wernicke's area** is a confluence region from the background of animal evolution — tactile-visual-auditory: POT (parietal-occipital-temporal) in primates. In *Homo*, it despoils stimuli from specific sensory attributes (Wilkins & Wakefield, 1995) transforming them in *abstract entities* — first requisite for *symbolic function* (Geschwind, 1964) — to be processed by any other sensory channel as complex messages: chains and preprogrammed series of abstract multimodal symbols (e.g. tonal, articulated, or gestual idioms, writing, Braille, music, dance, or logic-mathematics).

A neuroevolutionary relevant factor to our musicality is a **maturation boundary** for this area around 12-13-years-old, which prevent to acquire language if we are not exposed to, running into one other for **absolute pitch (AP)** (Lafarga, 2008), suggesting a common link when both pitch and intonation as semantic encoding processes (vocal and/or articulatory: together or interlocked) could be relevant to survival<sup>9</sup>, vocal component decreasing with emergence of articulated tongues.

<sup>6</sup>Australopithecines are still the first candidates to Homo lineage predecessor since they walked on two legs, albeit very early fossil findings had shown other primates walking on African fells from at least 6 My ago — Sahelanthropus tchadensis (7-6 My) and Ardipithecus kadabba (6-5 My).

<sup>7</sup>"Broca's and Wernicke's areas". Sapiens, neanderthalensis, heidelbergensis, antecessor, floresiensis, erectus, habilis, georgicus and ergaster (Wilkins & Wakefield, 1995; Falk et al., 2002; MacLeod, C. et al., 2002; Grimaud-Herve & Lordkipanidze, 2010). Data on denisovans are not available. Birdsong shows same left specialization (Sanz, 2016).

<sup>8</sup>Broca and Wernicke areas. Modern hand design comes from 1.8 My ago (Dominguez-Rodrigo, 2015), and there is evidence of tool use by some non-human primates, as Paranthropus (Susman, 1991).

<sup>9</sup>During speech, non-dominant hemisphere (mute/holistic) assumes control on extant paralinguistic competences (prosody, vocal pitch, and speaker's affective and/or intentional components). A prominent structure at right parietal

Two living proofs of the process would be extant (plus extinct) tonal languages (Jordania, 2006), yet today 70 % of tongues use tones to code meanings (Burnham *et al.*, 2014), added to left Wernicke's area has double extension for AP musicians vs. non-musicians (Schlaugh *et al.*, 1995), and to coincidence and/or overlapping of these territories, devoted to pitch and speech coding.

Speech, whose semanticity is based in consonant contrasts, is a single case of a previous higher cerebral function, called "language" (Luria, 1980). The most conservative views assert that speech begun 100 Ky ago only for the *sapiens* species; others attribute it a more expanded origins around 500 Ky ago (naming protolanguage). Conversely, singing is very much older one (Sanz, 2016), and it had been proposed as an intermediate stage between animal and human vocal codes (Richmann, 1993). So, "music" and "language" could conform a common code(s) 1 My ago (Levman, 1992; Brown, 2000), first based on individual-and-collective tones and songs (Livingstone, 1973) and probably emerged much earlier with intimidation, defense, and group cohesion aims, and much later evolved to tonal languages (Jordania, 2006, 2011). We have any data on how many time they could be devoted to, nor on the rate of this long repetitive-imitative process, but it seems to be possible from ergaster (2 My) onwards — contemporary species *H. georgicus* in Europe, and *H. rudolphensis* in Africa (named by Alexeev in 1986).

### **Who can not sing?: the *homo* lineage's dong**

Important insights to ancestral origins of polyphony come from a novel comparative/ethnomusicologist approach (Brown & Jordania, 2011) asserting that both music and language similarities and common patterns to different world's music traditions, are layed down on the most prominent features of ancestral codes, being their essential "remains". There would be strong parallelisms between extant antiphonal and responsorial musical forms and prosodic cadence of asking questions (the most prominent linguistic universal): both three structures would then proceed from analogous collective chants of ancestral species. Observing that Great Apes learn and use symbolic codes, *but they don't propound questions in spite of they understand their meaning*, Jordania (2006) has proposed this behavior — even anterior to verbal behavior in *sapiens* (Sanz, 2016) — as primordial and crucial in the evolution of human intelligence.

There is no leading reason to imagine a different auditory perception in a similar species to ours (Neanderthal) — common ancestor to both (*erectus*) going back to approximately 1 My — and there is no logic obstacle to their voices and/or movements' synchronization: then, polyphony (in any single rhythmic or tonal sense) results an obvious consequence (Grauer, 2006; Jordania, 2006). Studies<sup>10</sup> have shown identical auditory-sensitivity spectrum to *sapiens* and heidelbergenses (500-3.000 Hz including all extant tongues) and the same related-to-speech specific mutations (Krause *et al.*, 2007) — this must be true at least from *erectus*, due to we are different evolutionary lines<sup>11</sup>. It has been proposed, based on genetic, linguistic, poblational studies, and other missing genes in their

---

operculum had been documented in ergaster — the first hominin we attribute vocal learning capacity through infant's care — suggesting it would be related to tonal pitch control (Falk *et al.*, 2002).

<sup>10</sup>Martínez *et al.* (2004) used a cochlear endocast 500 Ky-old, so a heidelberg individual. In *Homo* species, we do not consider relevants here those perceptual differences between *sapiens* vs. primates; conversely we do for those cognitive, auditory and "linguistic" abilities in extant Great Apes, and also percussions, jumpings, and collective vocalizations observed in chimpanzees.

<sup>11</sup>Only 3 mutations differ between mouse and human FOXP2 gene, but 2 of them occurred after Pan's split, during the last 1 My. It may be present in common ancestor to denisovans and *erectus*. See Diller & Cann (2009).

lineage, that Neanderthals could speak tonal languages (Dediu & Levinson, 2013).

Traditional view limited their vocal/articulatory capacity linked to alleged higher larynx, preventing certain vocals, phonemes and consonants (Lieberman, 1976); *sapiens*' alleged lower position look like to let a sufficient resonant cavity to produce much more sound variation, and it was assumed as speech *prerequisite* (Laitman, 1984; Arensburg & Tillier, 1990). However, larynx descends with no relation to vocal control in felines and deers (Fitch, 2002), and presently this is not accepted as speech prerequisite, nor higher position as a restriction (Boë et al., 2009) — indeed its tissues (cartilage and muscle) confer it deformability<sup>12</sup>. It has been assumed even by the author of the completely dominant idea on this subject during last 50 years (Lieberman, 2007a).

Specialized neurons for motor control (large distances)<sup>13</sup> had been only founded in a few evolutionary distant mammals with voluntary (cortical) control on vocalizations — humans, Great Apes, whales, orcas, dolphins, elephants, and bats. Paying attention to early musical universals (Sanz, 2016) and voice ubiquity along the history of our lineage, it is not overbold to conjecture them among neanderthals and heidelbergenses (Barceló-Coblijn, 2011). Neither in other ancestral humans: *H. floresiensis*, extinct 12 Ky ago, hunted, lived in clans and caves, and used similar tools to other humans (Brum et al., 2006), pointing to vocal codes (speech), then rhythmic and musical activity. Denisova's hominin, extinct 40 Ky ago, had the same 2 related-to-speech mutations of FOXP2, revealing a common ancestor with *sapiens* and Neanderthals from more than 1 My<sup>14</sup>.

Hominin's nasal and respiratory systems were anatomically modern 1.5 My ago, and capacity to produce vowels were probably present besides of to maintain vocal emissions in time, then singing ability (Frayer & Nicolay, 2000; Morley, 2003). At least 5 human species coexisted from last 340 Ky — erectus, denisovans, neanderthals (and/or heidelbergenses), floresiensenses, and sapiens —, some living 1 My, perhaps improving their auditory-vocal abilities. Lost of air sacs seems to occur in erectus due to anatomical changes related speech (Morley, 2003), however its previous presence in Homo lineage do not prevent singing (sustained tones) but probably implies it. Sanz (2016) has showed how both imitation and vocal learning have an ancestral evolutionary history, and how both perception and production of proportionally discrete sounds (tones, semitones, and other intervals) as its codification in tonal signals (diatonic/tonal) are not missing in very distant animal lineages, even orders. Thus, these events could easily be within reach of some human ancestors<sup>15</sup>.

<sup>12</sup>Larynx descends 3 times in humans: around 2-years-old, vocal breaking in adolescence, and around 60-years-old. For other anatomico-physiological research lines — changes in supralaryngeal structures (Lieberman, 1984), broader thoracic vertebral channel, increasings in control, duration of emissions and lost of air sacs related to hyoides (Morley, 2003), relative measures of basicranium (Laitman, 1984), changes in oral cavity (Duchin, 1990), role of mastoid process (Krantz, 1994) — see quoted reviews. All data point to erectus or to missing link between them and Neanderthal and sapiens lineages, around 1 My ago.

<sup>13</sup>Von Economo neurons, located in humans at 24-25 and 9 Brodmann's areas of both hemispheres. Gibbons sing, but they have not these neurons. Presumably Homo species did and were vocal learners, while Great Apes do not. Disparity between articulatory rate and length of recurrent nerves, which innervate human vocal chords (Lenneberg, 1981) is still a basic open question. Singing had been proposed also for Australopithecus (Livingstone, 1973).

<sup>14</sup>Meyer et al. (2012). Flores' Man is assumed a descendant from erectus poblations that migrated out of Africa around 800 Ky ago through Asiatic-Indic coast routes (Zaim, 2005). Erectus, from who denisovans do not proceed, lived 1.8 My ago and was extinct between 300-70 Ky ago.

<sup>15</sup>Human perception (16-22.000 Hz) cluster all frequencies in 10 octaves, so each one in scales of 5, 7, or 12 sounds (or intervals: groups of tones and semitones). For colours, humans group all nuances in 7 bands (rainbow). Flavours, vocals from all idioms, and perhaps pitch levels in tonal languages (cantonese: 9), are other cases of **sensorial chro-**

An elegant memetic-approachment scenario (Hillis, 1988) may help us to think on former vocal codes ... Current young simian 's imitative tendency could lead up to our simian ancestors to repeat some vocal sequences more than others, attending to auditory, emotional, or functional criteria: if, for any reason, one "motive" was more catchy, it was more frequently inserted in other "songs", so only vocalizations that acquired more tendency to be repeated finally survive. However, this protomusical processes could be more related to "competence" between songs than to survival: to find a specially suitable context to be repeated. So, only songs which fit well with emotional states, events, and concrete activities, did get a survival value. We do not know why certain songs fit well certain emotions still today, then we can suppose the same at the beginnings. Songs could have had any special value previously to "meaningful" specialization, but onwards both systems — songs (preconceptual) and simians (biological) — interlocked and increased their respective and mutual symbiotic relation and survival value: songs providing useful information to simians, and simians improving their capacity to remember, reproduce, and understand new repertoires. Over time, songs evolved to knowledge, moral, and thinking mechanisms (our current symbolic mind), and simians evolved to bigger brain 's size, perhaps for learning and memorizing more and more songs ...

Even Lieberman recognized in chimpanzees the ability to produce varied emissions<sup>16</sup>: he recently asserted (a) that every aspect of language that Grit Apes can master (there are many) were probably present in common ancestor with humans, namely +15 My ago, and then present also in Neanderthal; (b) that now proven cultural abilities in neanderthals<sup>17</sup> could not be transmitted during hundreds of thousands of years in absence of language (Lieberman, 2015). In addition to phonetic category, body noise, or percussion sounds nowadays observed in Great Apes, it would be useful to consider many of our onomatopeias and non-words vocalizations without direct "linguistic" value, as archaic expression of moods or emotional states (or others) related to human abilities from last 2 My<sup>18</sup>, when capacity to imitate natural and animal sounds and their memetic cultural transmission is already acknowledged to *ergaster*:

We do not know present peoples without music, so this was probably true for archaic populations. It is likely that neanderthals and/or heidelbergenses had language (speech, speech/gesture or tonal) as singing and dancing, because it is not possible to infer the independent existence of such behaviors — some authors assert they was even more musical than *sapiens*, at time but surprisingly denying that Divje Babe object could be a flute. Similar considerations can be referred

**matism** following the famous rule  $7 \pm 2$ .

<sup>16</sup>Sounded/muted, continued/interrupted, orals/nasals, high/normal/low tones, F0 modulations and glissandos, high energy screams, flare and larynx descent and ascent (descendent and ascendent formant transitions), labial close and opening [b]/[p], and dental close and opening [d]/[t] (Lieberman, 1976).

<sup>17</sup>Even recent prestigious works (Hauser et al., 2014, p. 6) still deny language to neanderthals claiming missing graphic and musical symbols and notational systems, in contradiction with recent findings: a cross from Axlör (45 Ky: García-Díez et al., 2014), 4 perpendicular parallels from Gibraltar (25-30 Ky: Rodríguez-Vidal et al., 2014), Divje Babe flute (45-60 Ky: Fink, 1985; Turk & Dimkaroski, 2011), perhaps Haua Fteah flute (72 Ky: McBurney, 1967; Lafarga & Sanz, 2014), and parallel and radial lines and other designs (+300 Ky: Bednarik, 2011), non-alluded in their episthemological revision.

<sup>18</sup>In an account on just 1/20 of 7.000 extant tongues (other 7.000 extinct), around 700 vocal sounds, consonants, and diptongs were identified (Vanechoutte & Skoyles, 1998). Australopithecus sediba could had been able to refer objects using instinct calls, and later species might use signals across different sensory-motor modalities to express danger, benefits, or moods (Hillert, 2014:17-20).



to floresiensis even without "musical" artifacts — they had "voice"<sup>19</sup>. If symbolism and musicality are not unique for *sapiens*, then music can not be a speech by-product, but it was present in our lineage long before we ourselves were a living species. It does not seem astonishing to us the fact that we were percussing the same lithic tool types with barely variation during 2 My — not one, but a dozen of *Homo* species —, as many other cultural (learned by imitation) behaviors. But we are truly startled with possibility of repeated sounds, vocalizations and/or songs, during the same period, in delusion of primordial vocal chains as "cognitive catalyst" able to perform a suddenly intelligent "new" creature from first hominine using them, as mythic ethical-based melodies.

Our problem is not if we were musical before "linguistic" primates — and much later "speakers" — but to learn ancestral sequence of our musical past. Many events and facts from neurosciences support this view<sup>20</sup>. There is consensus about Neanderthal's ability to sing and dance. However, any sensory, motor or cognitive behavior that we can attribute to them was probably present in their predecessor heidelbergensis: they hunted the biggest mammals (mammoth) 500 Ky ago, appearing around 800 Ky ago according to Atapuerca sites. Ubiquity of music even today (without an apparent evolutionary value), invariable attraction on humans across cultures (likely true at every past moment), developmental early rising, selective and mixed neurological disorders in both faculties (music and language: e.g. Peretz, 2001), higher prevalence of AP among tonal language speakers (Deutsch *et al.*, 2006) and persons with Williams' Syndrome (Lenhoff *et al.*, 2001), and its invariable presence among musical savants (Lafarga & Sanz, 2016), are added strong arguments to our ancestral polyphonic past. It is so surprising that we recognize emotions, attitudes, personality, self-conscious, theory of mind, and symbolic function, in our far extant relatives — diverged 15 My ago (orang'utans), 8 My (gorillas), 7 My (chimpanzees, bonobos) — and how we persist to disregard on mental, symbolic, and musical faculties of our immediate ancestors.

## References

- Alexeev, Valerii P. (1986). *The Origin of the Human Race*. Moscow: Progress Publishers.
- Arensburg, Baruch and Tillier, Anne-Marie. (1990). "El lenguaje del hombre de Neandertal". In: *Mundo Científico*, 10, 107: 1144–1146.
- Barceló-Coblijn, Lluís. (2011). "A Biolinguistic Approach to the Mosaic of *H. neanderthalensis* Vocalization". In: *Biolinguistics*, 5:4: 286–334.
- Bednarik, Robert G. (2003). "A Figurine from the African Acheulian". In: *Current Anthropology*, Volume 44, Number 3, June 2: Pp. 405–413.

<sup>19</sup>Some Adamanese tribes had not methods to make fire until contact Indians and Europeans along 18<sup>th</sup> century, only maintaining natural fires. However, they had tools and speech. The oldest stone from Atapuerca is a 850 Ky lithic knife, similar to the oldest Flores' tools (Moore & Brumm, 2007:92).

<sup>20</sup>In fact, music is the most prevalent artistic ability among autistic persons that practice some intellectual skill (1:10), and also is the most prevalent excellent ability among that preserved of the unique 100 known savants in the world (Rimland, 1978; Lafarga & Sanz, 2016).

- Bednarik, Robert G. (2011). *The Human Condition*. New York: Springer Verlag.
- Berger, L.R., *et al.* (2015). “Homo naledi, a new species of the genus Homo from the Dinaledi Chamber, South Africa”. In: *eLife* 4:e09560. DOI: 10.7554/eLife.09560.
- Boë, Louis-Jean *et al.* (2005). “Neandertal vocal tract. Which potential for vowel acoustics?”. In: *Interaction Studies* Vol. 5, Issue: 3, Special Issue: *Vocalize to Localize*: Pp. 409– 429. doi: 10.1075/is.5.3.06boe.
- Brown, Steven. (2000). “The Musi– Language Model of Music Evolution”. In: *The Origins of Music* Pp. 271–300. Editors: Wallin, N.L, Merker, B and Brown, S. Cambridge MA: MIT Press.
- Brown, Steven and Jordania, Joseph. (2011). “Universals in the world ‘s music”. In: *Psychology of Music*. 41(2): 229–248.
- Brum, Adam *et al.* (2006). “Early stone technology on Flores and its implications for Homo floresiensis”. In: *Nature*, Vol. 441, Issue 7093: 624– 628.
- Burnham, Denis *et al.* (2014). “The effects of absolute pitch ability and musical training on lexical tone perception”. In: *Psychology of Music*, 1– 17. doi:10.1177/0305735614546359.
- Calvin, William H. (1982). “Did throwing stones shape hominid brain evolution?”. In: *Ethology and Sociobiology*, 3: 115– 124.
- Coward, Fiona (2014). “Becoming human”. In: *The Oxford Handbook of Archaeological Theory*. Editors: Garner, A, Lake, M, and Sommer, U. Published online, DOI: <http://dx.doi.org/10.1093/oxford-hb/9780199567942.013.015>
- Dediu, Dan & Levinson, Stephen C. (2013). “On the antiquity of language: the reinterpretation of Neandertal linguistic capacities and its consequences”. In: *Frontiers in Psychology*, Vol. 4, July, Article 397: 1– 17.
- Deutsch, Diana *et al.* (2006) Absolute pitch among American and Chinese conservatory students: Prevalence differences, and evidence for a speech-related critical period, *JASA*, 119: 719– 722
- Diller, Karl C. & Cann, Rebecca L. (2009). “Evidence against a genetic– based revolution in language 50.000 years ago”. In: *The Cradle of Language*. Pp. 135– 148. Editors: Botha, R. and Knight, C. Oxford: Oxford University Press.
- Domínguez– Rodrigo, Manuel *et al.* (2015). “Earliest modern human-like hand bone from a new >1.84–million– year– old site at Olduvai in Tanzania”. In: *Nature Communications* Vol 6, Article 7987, doi:10.1038/ncomms8987.

- Duchin, Linda. (1990). "The evolution of articulated speech". In: *J. Human Evolution*, 19: 687–697.
- Falk, Dean *et al.* (2002). "The Evolution of Brain Shape in Hominids". In: *Am. J. of Physical Anthropology*, 117 S34: 105.
- Fink, Robert. (1985). *The Origin of Music*. Saskatoon, Saskatchewan (Canada): Greenwich Publishers, limited edition.
- Fitch, W. Tecumseh. (2002). "Comparative vocal production and the evolution of speech: Reinterpreting the descent of the larynx". In: A. Wray ed. *The Transition to Language* Pp. 21–45. Oxford: Oxford University Press.
- Freyer, David W. and Nicolay, Chris. (2000). "Fossil evidence for the origin of speech sounds". In: *The Origins of Music*. Pp. 217–234. Editors: Wallin, N.L., Merker, B. and Brown, S. Cambridge MA: MIT Press.
- García-Díez, Marcos and Ochoa, Blanca. (2014). "Neanderthal Graphic Behavior: The Pecked Pebble from Axló Rockshelter (Northern Spain)". In: *Journal of Anthropological Research*, 69(3): 397–410.
- Geschwind, Norman. (1964). "The Development of the brain and the evolution of language". In: *Monograph Series on Language and Linguistics*. Volume 17, Pp. 86–104. editor: Stuart, C.I.J.M. Georgetown University Press.
- Grauer, Victor A. (2006). "Echos of forgotten ancestors". In: *The World of Music*, 48, n° 2: 5–59.
- Grimaud–Herve, Dominique and Lordkipanidze, David (2010). "The fossil hominid 's brain of Dmanisi: D 2280 and D 2282". In: *The Human Brain Evolving: Paleoneurological Studies in Honor of Ralph L. Holloway*. Pp. 59–81. Editors: Broadfield, D., Yuan, M., Schick K. and Toth, N. Gosport: Stone Age Institute Press.
- Harmand, Sonia *et al.* (2015). "3.3– million– year– old stone tools from Lomekwi 3, West Turkana, Kenya". In: *Nature*, 521:310–315, doi:10.1038/nature14464.
- Hauser, Marc D. *et al.* (2014). "The Mystery of Language Evolution". In: *Frontiers in Psychology*, Vol. 5, Article 401, doi:10.3389/fpsyg.2014.00401.
- Hillert, Dieter (2014). *The Nature of Language. Evolution, Paradigms and Circuits*, New York: Springer–Verlag.
- Hillis, W. Daniel. (1993). "La inteligencia como conducta emergente o la canción del Edén". In: *El nuevo debate sobre la Inteligencia Artificial: Sistemas simbólicos y redes neuronales* Pp. 201–217. Barcelona: Gedisa (1st ed. Cambridge MA, MIT Press, 1988).

- Joordens, Josephine C.A. *et al.* (2014). "Homo erectus at Trinil on Java used shells for tool production and engraving". In: *Nature*, 518: 228–231.
- Jordania, Joseph (2002). "Multidisciplinary approach to the problem of the origins of vocal polyphony". In: *The I International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. Pp. 79–89. Editors: Tsurtsumia, Rusudan and Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.
- Jordania, Joseph. (2006). *Who Asked the First Questions? The Origins of Human Choral Singing, Intelligence, Language and Speech*. Tbilisi State University: LOGOS.
- Jordania, Joseph. (2011). *Why Do People Sing?* Tbilisi: LOGOS.
- Jordania, Joseph (2015). *Choral Singing in Human Culture and Evolution*. Saarbrücken: Lambert Academic Pub.
- Kelly, Clae *et al.* (2010). "Broca 's region: linking human brain functional connectivity data and non-human primate tracing anatomy studies". In: *European Journal of Neuroscience*, Vol. 32: 383–398.
- Krause, Johannes *et al.* (2007). "The derived FOXP2 variant of modern human was shared with Neanderthals". In: *Current Biology*, 17: 1908–1912.
- Krantz, Grover (1994). "Resolving the archaic-to-modern transmission". In: *American Anthropologist*, 96: 147–151.
- Kunej, Drago and Turk, Ivan. (2000). "New perspective on the beginnings of music: archaeological and musicological analysis of a middle Palaeolithic bone 'flute'". In: *The Origins of Music*. Pp. 235–268. Editors: Wallin, N.L., Merker, B and Brown, S. Cambridge MA: MIT Press.
- Lafarga, Manuel. (2008). "Principios Generales del desarrollo musical y del desarrollo lingüístico". In: *Eufonía*, Vol. 43 Monográfico Música y Lenguaje. Pp. 7–18.
- Lafarga, Manuel and Sanz, Penélope. (2014). "Flautas prehistóricas". In: *Música y Educación*, Nº 97, Año XXVII: 54–65.
- Lafarga, Manuel and Sanz, Penélope. (2016). "Savans músicos y oído absoluto". In: *Notas de Paso*, Revista Digital de Investigación Musical del CSM Joaquín Rodrigo de Valencia, n. 3, ISEACV.
- Laitman, Jeffrey T. (1984). "The Anatomy of Human Speech". In: *Natural History*, August: 20–27.
- Leakey, Mary D. (1971). *Olduvai Gorge 3 Excavations in Beds I and II, 1960– 1963*. Cambridge: University Press.

- Lenhoff, Howard M. *et al.* (2001). "Absolute pitch in Williams syndrome". In: *Music Perception*, 18: 491–503.
- Lenneberg, Eric H. (1981). *Fundamentos biológicos del lenguaje*. Madrid, Alianza Universidad.
- Levman, Bryan G. (1992). "The Genesis of Music and Language". In: *Ethnomusicology*, Vol. 36, 2: 147–170.
- Lieberman, Philipp. (1976). "Un enfoque unitario de la evolución del lenguaje". In: *Sobre el lenguaje de los antropoides*. Pp. 147–203V. Madrid: Sánchez de Zavala comp.
- Lieberman, Philipp. (1984). *The Biology and Evolution of Language*, Cambridge: Harvard University Press.
- Lieberman, Philipp. (2007a). "Current views on Neanderthal speech capabilities: a reply to Boë *et al.* (2002)". In: *Journal of Phonetics* 35(4): 552–563.
- Lieberman, Philipp. (2015). "Language Did Not Spring Farth 100.000 Years Ago". In: *PLOS Biology*, doi:10.1371/journal.pbio.1002064.
- Livingstone, Frank B. (1973). "Did the australopithecines sing?". In: *Current Anthropology*, 14: 25–29.
- Luria, Alexander R. (1980). *Higher Cognitive Functions in Man*, New York: Plenum Press. 2nd edition.
- MacLeod, Carol E. *et al.* (2002). "Computerized Shape Analysis of Hominid Endocasts". In: *Am. J. of Physical Anthropology*, 117 S34: 68–69.
- Marshack, Alexander. (1981). "On Paleolithic Ochre and the Early Uses of Color and Symbol". In: *Current Anthropology*, 22:1: 88–91.
- Martínez, Ignacio *et al.* (2004). "Auditory capacities in Middle Pleistocene humans from the Sierra de Atapuerca in Spain". In: *Proc. Nat. Acad. Sci. of USA*, 101(27): 9976–9981.
- McBurney, Charles B.M. (1967). *Haua Fteah (Cyrenaica)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Méndez, Fernando L. *et al.* (2013). "An African American Paternal Lineage Adds an Extremely Ancient Root to the Human Y Chromosome Phylogenetic Tree". In: *American Journal of Human Genetics*, 92:3: 454–459.
- Meyer, Matthias *et al.* (2012). "A high coverage genome sequence from an archaic denisovan individual". In: *Science*, 338(6104): 222–226.
- Moore, Mark W. and Brumm, Adam. (2007). "Stone artifacts and hominins in island Southeast Asia. New insights from Flores, eastern Indonesia". In: *Journal of Human Evolution*, 52: 85–102.

- Morley, Iain. (2003). *The evolutionary origins of music*. Thesis, Cambridge University, electronic ed. 12 January 2006, ISSN 1749– 9194.
- Morris, Desmond. (1994). *THE HUMAN ANIMAL*. NEW YORK: CROWN PUBLISHING.
- Peretz, Isabelle. (2001). “Brain specializations for music. New evidence from congenital amusia”. In: *Annals of the NY Acad. Sci., Vol. 930 The Biological Foundations of Music*, June: 153–165.
- Reznikova, Zhanna. (2007). “Dialog with black-box: Using Information Theory to study animal language behaviour”. In: *Acta Ethologica*, doi 10.1007/s10211– 007– 0026– x.
- Richmann, Bruce. (1993). “On the Evolution of Speech: Singing as the Middle Term”. *Current Anthropology*, 34, 5: 721–722.
- Rimland, Bernard (1978). “Savant capabilities of autistic children and their cognitive implications”. In: *Cognitive defects in the development of mental illness*. Pp. 43–65 Editor: Serban, G. New York: Bruner– Mazel.
- Robinson, George H. and Solomon, Deborah J. (1974). “Rhythm is Processed by the Speech Hemisphere”. In: *Journal of Experimental Psychology*, 102: 508–511.
- Rodríguez-Vidal, Joaquín *et al.* (2014). “A rock engraving made by Neanderthals in Gibraltar”. In: *PNAS*, Vol 111 (37): 13301–13306.
- Sanz, Penélope (2018). “Tonal perception phylogeny, vocal learning and behavior in human evolution”. In: *The 8th International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. Editors: Tsurtsumia, Rusudan and Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.
- Schlaugh, Gottfried *et al.* (1995). “In vivo evidence of structural brain asymmetries in musicians”. In: *Science*, 267: 699–701.
- Susman, Randall L. (1991). “Who Made the Oldowan Stone Tools?. Fossil Evidence for Tool Behavior in Plio– Pleistocene Hominins”. In: *Journal of Anthropological Research*, Vol. 47, n° 2:129–151.
- Templeton, Alan. (2002). “Out of Africa again and again”. In: *Nature*, 416: 45–51.
- Theofanopoulou, Constantina and Boecx, Cedric. (2015). “Cognitive phylogenies, the Darwinian logic of Descent and the inadequacy of cladistic thinking”. In: *Frontiers in Cell and Developmental Biology*. October , Volume 3, Article 64: 1–6.
- Turk, Matija and Dimkaroski, Ljuben. (2011). “Neanderthal Flute from Divje Babe I: Old and New Findings”. In: *Fragments of Ice Age Environments*, Proceedings in Honour of Ivan Turk’s Jubilee, B. Toskan ed., Zalobza. Pp. 251–266.

- Vaneechoutte, Mario and Skoyles, John R. (1998). "The memetic origin of language: modern humans as musical primates". In: *Journal of Memetics – Evolutionary Models of Information Transmission*, 2, December. <http://pcp.vub.ac.be/jom-emit/>
- Weidenreich, Franz. (1946). *Apes, giants, and man*. Chicago: University of Chicago Press.
- Wilkins, Wendy K. and Wakefield, Jennie. (1995). "Brain Evolution and Neurolinguistic Preconditions". In: *Behavioral and Brain Sciences*, 18(1): 161–226.
- Wilkins, Jayne *et al.* (2012). "Evidence for early hafted hunting technology". In: *Science*, 338: 942–946.
- Wolpoff, Milford H. *et al.* (2000). "Multiregional, not multiple origins". In: *Am. J. Phys. Anthropol.*, 112 (1): 129–136.
- Zaim, Yahdi. (2005). "Geological Evidence for the Earliest Appearance of Hominins in Indonesia". In: *Out of Africa I: The First Hominin Colonization of Eurasia*. Pp. 97–110. Editors: J.G. Fleagle, J.J. Shea, F.E. Grine, A.L. Baden and R.E. Leakey. New York: Springer.

## ტონალური ალქმის ფილოზოფია, პოპულარი ქცევა და ადამიანის ევოლუცია

### ბიოლოგიური ყური

ყველა ხერხემლიან არსებას აქვს უნარი, აითვისოს და დაიმასხოვროს ახალი სმენითი სიგნალები, ანუ იყვნენ „სმენით შემსწავლელნი“ (ALs), გარდა ამისა, ისინი არიან „ვოკალით შემსწავლელნი“ (VLs), რადგან მათ შეუძლიათ მიბაძვით შეისწავლონ ახალი ხმები. ადამიანის ენა ერთ-ერთი მაგალითია სწავლადი ხმოერი კომუნიკაციისა, რომელშიც სტრუქტურა და ლექსიკონი აითვისება და რომელშიც ამ ათვისებას წინ უძღვის სწავლის (ინსტრუქტირების) პერიოდი. მეტყველებასა და სიმღერას ბევრი ცნობილი პარალელი აქვს ჩიტების სიმღერასთან და ორივე მათგანი შეზღუდულია შესწავლის „კრიტიკული ასაკით“ (ამ ასაკის გამოტოვების შემთხვევაში ათვისება ფერხდება ან აღარ ხდება.) სმენითი (კოხლეარული) ანატომიური სტრუქტურები საერთოა, ფაქტობრივად, ყველა ხერხემლიან სახეობაში და ეს ერთობა მილიონობით წლის განმავლობაში ბგერის ალქმის საერთო სენსორული ევოლუციის პროცესის შედეგად არის ჩამოყალიბებული (Lafarga & Sanz, 2002; Blinowska *et al.*, 2012). სმენითი ინფორმაციის ალქმისა და კატეგორიზაციის პროცესი (ACP) მრავალფეროვან სახეობებშია წარმოდგენილი; მაგალითად ასეთია ჭრიჭინას ხმაური, ბაყაყის ყიყინი, შინშილასა და მაკაკას გამოცემული ხმები (Köver *et al.*, 2013), ზოგიერთ სახეობას აქვს უნარი, საკუთარი ჯიშის ხმების გარდა, გაიგოს სხვა ჯიშების ხმები, მათ შორის, ადამიანთა მეტყველებაც. ზოგიერთ სახეობას აქვს უნარი ვოკალიზაციებით შეატყობინოს სხვებს მტაცებლის ვინაობა და საშიშროების სიმძაფრეც კი<sup>1</sup>.

განვითარების მანძილზე ერთმანეთთან ძალიან დაშორებული ნაირსახეობებიც კი აჩვენებენ კიდევ უფრო საინტერესო თავისებურებებს: ჭაობის ბელურები, მაგალითად, ახდენენ ტონების კატეგორიზებას ცალკეული ტონის ადგილმდებარეობისა და ცალკეული მარცვლების მიხედვით, ასე რომ მისი ACP (კომუნიკაციური სიგნალი) ისევე ინტეგრირებულია, როგორც ადამიანის მეტყველება (Lachlan & Nowicki, 2015). ადამიანთა მიერ ტონების, ნახევარტონების და აბსოლუტური სიმაღლის (AP) აღქმა ძალიან გავს ჩიტების ოჯახში (აქ შედიან არამომღერალი ჩიტებიც: Weary & Weisman, 1991; Cynx, 1995) მიმდინარე პროცესს, რაშიც ჩართულია ამ ნაირსახეობისთვის სპეციფიკური სიმღერები, რომლებიც სხვა ჯიშებისაგან განსხვავებულია. ბოტონიმ (Bottoni *et al.*, 2003) მოგვცა „ოქტავის დახასიათება“ თუთიყუშის (თეო) მაგალითზე, რომელიც ბაძავდა ტემპერირებული კილოს ბგერებს სხვადასხვა სიმაღლეზე — მე-4-5-დან მე-6 ოქტავის რეგისტრამდე. მიუხედავად იმისა, რომ ჩიტები ვერ ცნობენ იმავე მელოდიას სხვადასხვა ოქტავაში, შაშვები პასუხობენ ზუსტად გამოტოვებულ ფუნდამენტურ ბგერას და აქვთ ბუნებრივი (პითაგორული) კილოს პროპორციების სწორად აღქმის უნარი. თუმცა, ყველაფერი აჟღერებული მასალიდან არ ესადაგება მათ შესაძლებლობებს (მაგალითად, ყველა ინდივიდუალურ შაშვში)<sup>2</sup>. ეს უნარი ვრცელდება რიგებს, ოჯახს, გვარებსა და სახეობებს შორის.

<sup>1</sup> ამის უნარი აქვს ქათამს, სურიკატას, ჯუჯა მანგუსტს, მინაზე და ხეზე მცხოვრებ ბურუნდუებს. რიჩარდსონის სახეობის მინის ბურუნდუკს შეუძლია კომუნიკაციით გადასცეს მტაცებლის ადგილმდებარეობა. დიანასა და კემპბელის მაიმუნები გადასცემენ ინფორმაციას ლეოპარდებისა და არწივების შესახებ და ა.შ.

<sup>2</sup> შაშვები, კატები (Hoeschele, 2015) შავეუდიანი გაიკაც და თეთრყელა მტრედიც (Hurly *et al.*, 1992).



თანამედროვე ადამიანებისა და დღეისათვის ცოცხალ პრიმატთა არსებულ ნაირსახეობებში სმენითი სისტემის სტრუქტურა და ფუნქცია უაღრესად მსგავსია<sup>3</sup>. ადამიანის ტვინის ქერქს გააჩნია სხვა ძუძუმწოვრების მსგავსი უჯრედოვანი ტიპი, აგებულია და გენეტიკური გამოხატულება (Calabrese & Wolley, 2015; Harris, 2015); ტვინისმიერი სისტემის და სქემების გამოთვლა მიმდინარეობს, ასევე, ჩიტების ტვინის ნაწილში, რომელიც ცნობილია, როგორც *arcopallium*<sup>4</sup>: სმენითი, ვიზუალური და სომატოსენსორული თავისებურებები, შეესაბამებოდა უჯრედოვან, სქემატურ და გენეტიკურ დონეებს და ისინი ქრონოლოგიურად ჩადასა უზარმაზარ სიღრმეში. მაგალითად, FoxP2 გენი (ცნობილია მეცნიერებში, როგორც „ენის გენი“), კარგად არის შემონახული მთელს ხერხემლიანებში<sup>5</sup>; ეს გენი ადამიანებში პასუხს აგებს სიმღერასა და მეტყველებაზე და გვიჩვენებს ამ უნარების სიახლოვეს ხერხემლიანებს შორის არსებულ ძველ ფუნქციებთან<sup>6</sup>. სხვა ცნობილი გენები, რომლებსაც შეიცავენ მომღერალი ჩიტები და ადამიანები, არის VLDLR (ენათესავეა FoxP2) და RGS2 (რომელიც აქტიურდება ადამიანის მიერ მუსიკის მოსმენისას)<sup>7</sup>.

### ვოკალით შემსწავლენი

დარვინი პირველი იყო, ვინც შეაფასა ჩიტების სიმღერა ადამიანთა ენას. ყველაზე მარტივი, ავსტრალიური ზებრასებური მედინას (ჭრელი ჩიტის სახეობაა) სიმღერა შედგება შეზღუდული რაოდენობის ნოტებისგან, რომლებიც კომბინირებულია მარცვლებში, მერე თემებში და, აგრეთვე, მთელს სიმღერაში. ვოკალური შესწავლის სხვა უნარებია სასიგნალო ელემენტების გაყოფა, მათი გაორმაგება და გამოვლება (e.g. Marler, 2000). ავსტრალიური ბელურა იყენებს მარტივ ფონეტიკურ სტრუქტურას: სპეციფიკური ძახილის კონტექსტის მქონე სულ მცირე 15 ცალკეული წყვილიდან. კერძოდ, იგი A და B ელემენტებს აჟღერებს სხვადასხვა ვარიანტში — ფრენის ძახილში (აქ შედის AB ელემენტები) და „შეხსენების“ ძახილში (აქ შედის BAB); მათ განსხვავებული მნიშვნელობა აქვთ, რაც დასაწყისში B-ს გაჟღერება ან არ-გაჟღერებაზეა დამოკიდებული. ეს პირველი დადასტურებაა ჩიტებში მსგავსი უნარის არსებობისა, რომელიც ძალიან ჰგავს კემბელის მაიმუნების უნარს (იხ. ქვემოთ). ენგესერი (Engesser *et al.*, 2015) გვთავაზობს იდეას იმის

<sup>3</sup>ბროკას არეალის წინაპარი (პრიმატებში ის ცნობილია F5 არეალში) და ვერნიკეს არეალის წინაპარი (პრიმატებში ამის არეალია POT-ში, ანუ საფეთქელ-კეფის მონაკვეთში, იხ. Lafarga, 2016) გვხვდება ადამიანისმაგვარ მაიმუნებში; ვერნიკეს არეალი, ასევე, გვხვდება ლემურებში და ძველი სამყაროს მაიმუნებში, კერძოდ TPT-ში (აქაც საფეთქელ-კეფის არეალში) (Rilling, 2014).

<sup>4</sup>*arcopallium* - ჩიტების ტვინში არსებული ორგანო, რომელსაც ადამიანის ტვინის ნუშისებურ ნაწილში არსებული ორგანოს, ამიგდალას, მსგავსად, დასწავლის ფუნქცია აქვს.

<sup>5</sup>თევზები, ქვეწარმავლები, ჩიტები, თავგები, ვირთხები, ყანჩები და მაიმუნები (Fisher, 2016). საოცარი მსგავსება იყო ალმონილი სხვადასხვა ნაირსახეობას შორის. სიმღერის შესწავლის პერიოდში ისინი ცდილობენ გაიმეორონ „მასწავლებლის“ სიმღერა Haesler *et al.* (2007).

<sup>6</sup>(Güntürkün & Bugnyar, 2016) ადამიანის და ვირთხების საერთო წინაპარი ცხოვრობდა 75 მილიონის წლის წინ, მაგრამ ადამიანის FoxP2 გენში (რომელიც ცნობილია, როგორც „ენის გენი“) პროტეინების ჯაჭვის შემცველობა განსხვავდება თავისი ანალოგიური გენისგან მხოლოდ 3 მუტაციით (Enard *et al.*, 2002): მათგან 2 მოხდა ადამიანისა და ადამიანისმაგვარი მაიმუნების ხაზის გაყოფის მერე, 7 მილიონი წლის წინ, ასე რომ მსგავსი პროტეინის ჯაჭვი ახასიათებს ნეანდერტალელებს და დენისოველებს (Diller & Cann, 2009; Lafarga, 2016).

<sup>7</sup>Clayton (2000); Kanduri *et al.* (2015). მუსიკალური ქცევის გენეტიკური საფუძველი გამოვლენილია ჩიტების სიმღერების შესწავლისას შემდეგ გენებში — FOXP1, GPR98, RGS9, GRIN2B, VLDLR; ამით გარდა, არის კიდევ სხვა გენები, რომლებიც პიზიტიურად ზემოქმედებენ შიდა ყურის განვითარებაზე: DICER1, FGF20, CUX1, SPARC, KIF3A, TGFβ3, LGR5, GPR98, PAX8, COL11A1, USH2A, y PROX1 (Parker *et al.*, 2013; Liu *et al.*, 2016).

შესახებ, რომ ვოკალიზაციის, როგორც მოკლე უმნიშვნელო ელემენტებისგან შექმნილი „კონსტრუქციის მქონე ჟღერადობის“ გამოცნობის უნარი, შესაძლებელია, იყო ადამიანთა ენებში ფონოლოგიური სისტემის შექმნის პირველი ნაბიჯი.

ადამიანური ენის ათვისებისათვის ყველაზე მგრძნობიარე პერიოდია პირველი 12-13 წელი, მაშინ, როცა ავსტრალიური ზებრასებური მედინას სიმღერის ათვისების პერიოდია პირველი 25-120 დღე დაბადებიდან; პირველი 5 დღის მანძილზე ჩიტი იმახსოვრებს მოზრდილი მამალი ჩიტის სიმღერას, შემდეგ იგი წარმოთქვამს ცვალებად მოკლე სეგმენტებს, მოზრდილი ჩიტის სიმღერის პატარა კომპონენტებს და მხოლოდ ამის შემდეგ აღწევს მისი სიმღერა „ელასტიური სიმღერის“ დონეს, მისთვის დამახასიათებელი სილაბური სტრუქტურითა და არაფიქსირებული თანმიმდევრობით (Doupé & Kuhl, 1999). ზოგიერთი ჩიტი, მაგალითად, ბელურა და შაშვი, აგრძელებენ სწავლას დაწყებულების პერიოდში, ხოლო კანარის ჩიტი და თუთიყუში კი მუდმივად, მთელი ცხოვრების განმავლობაში სწავლობენ ახალ მელოდიებსა და სიგნალებს (Brainard & Doupé, 2002; Eriksen *et al.*, 2011). განსაკუთრებული შემთხვევაა ავსტრალიური ლირა-ჩიტი (lyrebird), რომელიც ბაძავს ნებისმიერ ხელოვნურ და ბუნებრივ ჟღერადობას, რითაც თავგზას უზნევს სხვადასხვა ჯიშის ჩიტებს.

ადამიანების მსგავსად, ჩიტები აღიქვამენ და ასრულებენ სიმღერებს ტვინის მარცხენა ნახევარსფეროთი; ასეთი ლოკალიზაცია არაა წარმოდგენილი იმ სახეობებში, სადაც არ ხდება ვოკალური სწავლა (ლაპარაკია ისეთ ფრინველებზე, როგორიცაა მტრედი და ხოხობი და, აგრეთვე, ზოგიერთ პრიმატში, მაგალითად, მაკაკებში; Pfenning *et al.*, 2014). შეიძლება ვივარაუდოდ, რომ ადამიანთა ევოლუციურ წინაპრებს ეს უნარი, ასევე, ჰქონდათ. ჩიტებისათვის ტვინის ნაწილი, ე.წ. ანტერიორული პროენცეფალონი ფუნქციონალურად, ანატომიურად და მოლეკულურად ადამიანის მეტყველებისთვის საჭირო თავის ტვინის ნაწილების მსგავსია (რაც გავლენას ახდენს მოტორიკაზე) და ეს მსგავსება გრძელდება ასეულობით გენში (იხ. Samuels, 2015).

ამერიკაში მცხოვრები ბელურების ოჯახის წარმომადგენლები (*Troglodytidae*) მღერიან არაჩვეულებრივ სიმღერებს. მათ უმრავლესობას აქვს სახელები, რაც უკავშირდება მათ შეფერილობას ან გეოგრაფიულ გავრცელებას, მაგრამ რამდენიმე მათგანმა მიიღო სახელები განსაკუთრებული ვოკალური მონაცემების გამო. ასეთი სახელებია „ბულბული“ (2), „ფლეიტისტი“, „სტვენია“, „სიმღერა“ და „მუსიკოსი“. მათი ოჯახის ერთ-ერთი წევრი, ჭაობის ბელურა (*Troglodytes troglodytes*), სწავლობს 110-150 სიმღერას და იყენებს სხვადასხვა ვოკალურ დიალექტს სხვადასხვა ლოკალურ ჭაობიან რეგიონში (Verner, 1975); თუმცა ისლისებურ მცენარეებში მცხოვრები მომღერალი მონათესავე ბელურების რეპერტუარი უფრო მეტსაც, 300 სიმღერას აღწევს. მიმბაძველი ჩიტები (იგივე *Mimus polyglottos*) ბაძავენ მწერებს, ამფიბიებს, შაშვებს, შავ შაშვებს (167 ნაირსახეობას), ე.წ. „მოლილინე“ ჩიტებს და კიდევ სხვა ჯიშებსა და ცხოველთა ოჯახებს, რითიც ისინი ქმნიან მრავალფეროვან „მუსიკალურ“ სურათს, რომელიც ხასიათდება მრავალი ტონალური და კიდევ ბევრი არატონალური პარამეტრით, რაც ჩვენ არც კი გვიხსენებია (მაგალითად, გამოსცემენ ხმებს პატარა ტოტების ფულუროიან ხეზე კაკუნით).

ჩიტის ზოგიერთ სახეობაში გვხვდება რამდენიმე სხვა უნარიც: მაგალითად, *Hylocichla mustelina*-ს ჯიში იყენებს დიატონურ თანმიმდევრობას, *Catharus guttatus*—ს ჯიში კი იყენებს პენტატონიკას; მექსიკური კანიონის *Troglodytidae*-ის ჯიში უხვად იყენებს დაღმავალ ბგერათა რიგებს, რომელიც უახლოვდება ქრომატიულს, *Regulus calendula*-ის ჯიში ასრულებს მელოდიას ოქტავური ნახტომებით; კალიფორნიული *Cistothorus palustris*—ის ჩიტებს შეუძლიათ იმღერონ 120 მოტივი უცვლელი თანმიმდევრობით; *Mimus graysoni* ჯიშის ჩიტები ასრულებენ მოკლე მელოდიებს და მათი მეზობლები იმეორებენ მათ სიმღერას (see Gray *et al.*, 2001); ზარის ჩიტი (Neotropical bellbird) მღერის

დალმავალ ოქტავას შუაში კვინტური ბგერით; *Zonotrichia albicollis*-ს ჯიში კი გამოსცემს რიტმულ სიმღერას, რომელიც ემყარება დიატონურ A4-G3 ბგერებს (ეს ჩვენი პირადი დაკვირვებაა); ამაზონში მცხოვრები უირაპურუს ერთი ჯიში (რომელიც ცნობილია „მუსიკოსის“ სახელით, *Cyphorhinus arada*) იყენებს პითაგორულ ტონებს, სეკუნდისა და სეპტიმის ინტერვალებს და უპირატესობას ანიჭებს ოქტავას, კვინტურ და კვარტულ ბგერებს (Doolittle & Broom, 2012).

უამრავი ცხოველი მღერის ისეთ მელოდიას, რომლის საშუალებითაც ხდება მათი ნაირსახეობის იდენტიფიკაცია<sup>8</sup>. ავსტრალიური ყვავი (*Corvus corax*) კონტაქტისთვის იყენებს დაძახების სხვადასხვა ფორმას: ტერიტორიულს, დაძინების, ბუდეში დაბრუნების, კითხვა/პასუხის თანმიმდევრობის და სხვა ტერიტორიაზე გაფრენის სიგნალებს (Rowley, 1973). როცა ერთ-ერთი ყვავი კვდება, მისი ჯიშის ფრინველები გროვებიდან მის გარშემო, ცდილობენ გამოაცოცხლონ უძრავი თანამოძმე, საკმაო ხანი უყვირიან არასინქრონულად, რაღაც პერიოდის გავლის მერე კი უჩინარდებიან. ამას გარდა, ლობემძვრალას ჩიტის ჯიშს (*Troglodytes troglodytes*) ახასიათებს „სოლო“ სიმღერა და დუეტებიც. ისიც ცნობილია, რომ მამლების სიმღერათა ცვლის სიხშირე დამოკიდებულია მათ განწყობაზე (ყველა ეს მახასიათებელი ამ ჩიტის ყველა ნაირსახეობაზე არ ვრცელდება).

კომუნიკაციური სიგნალების რეგიონული დიალექტები აღმოჩენილია, ასევე, ძუძუმწოვარა დამანების სიმღერებში (Stoeger & Manger, 2014; Kershenbaum *et al.*, 2016); გარდა ამისა, სმენითი უნარების დიდი ნაწილი, რაც დღეს უკავშირდება ადამიანურ ენას, ნაწახია მილიონობით წლის წინათ არსებულ სახეობებში; მაგალითად, პროსოდიული შეგრძნება არის თავგება და სამხრეთამერიკულ შინშილებს შორის, მეტყველების რიტმული თავისებურებები ახასიათებთ თავგებს და ხტუნია მაიმუნებს (*Callicebus*), კონსონანსების ხმარება ახასიათებს ტოტას (მაიმუნის ნაირსახეობაა), ფორმანტები გვხვდება მაკაკებსა და ხტუნია მაიმუნებს შორის<sup>9</sup> — ეს უკანასკნელი იყენებს 32 ვოკალურ სიგნალს; ამას გარდა, მდედრები გამოარჩევენ საკუთარ და სხვის შვილებს მათი სიგნალების საშუალებით (Vauclair, 1990). მამრი გელადები გამოსცემენ 25 სიგნალს, ესენია გრძელი თანმიმდევრობები, რომელიც ემყარება 6 ძირითად ტიპს (Gustinson *et al.*, 2016). მაგალითად, კემპბელის მაიმუნები ზოგადი საფრთხის სიგნალში ამატებენ სუფიქსს, რითაც ისინი აფრთხილებენ თანამოძმეებს ლეოპარდების საშიშროების შესახებ. ზოგადი საფრთხის სიგნალია „კრაკ“, რასაც ემატება სუფიქსი „კრაკ-ოო“ (Zuberbühler 2001; Coye *et al.*, 2015), იმავეს აკეთებს *Pomatostomus ruficeps* სახეობის ჩიტიც.

სურიკატა (მანგუსტის მსგავსი პატარა მტაცებელია მადაგასკარიდან), არის უაღრესად სოციალური სახეობა. ისინი ცხოვრობენ დიდ, 50 ინდივიდიან ჯგუფებში, ინყობენ პატარა ოთახებს, რომლებსაც 20-ზე მეტი გასაქცევი გასასვლელი აქვთ. დაახლოებით 1 000 ასეთი ოთახია სამი კვადრატული კილომეტრის ტერიტორიაზე. ისინი იყენებენ 30-ზე მეტ ვოკალურ სიგნალს. გველთან შეჩეხებისას, ეს ჯგუფი ერთიანდება გველის ირგვლივ, იწყებენ შემაშინებელ მოძრაობებს და აიძულებენ ქვეწარმავალს უკან დაიხიოს და საბოლოოდ ჩაძვრეს სოროში, რის შემდეგ ისინი მას სოროში მარხავენ. მათ ტერიტორიაზე შემოჭრილი სხვა სურიკატასთან შეხვედრისას ისინი ასრულებენ თავისებურ „მებრძოლთა ცეკვას“, რომლის დროსაც ისინი კუდებს მაღლა სწევენ და ფეხის ქუსლს ურტყამენ მიწას.

<sup>8</sup> სხვადასხვა მეთოდოლოგიური მიდგომის მიმოხილვა, რომელთა მიზანი იყო გამოეცალკეებინათ და შეესწავლათ მსგავსი მოვლენა სხვადასხვა კლასის ცხოველებში, მოხდა ბოლო პერიოდში; კერძოდ, ეს მოხდა ჩიტებში, ზღვის და ხმელეთის ძუძუმწოვრებში (Kershenbaum *et al.*, 2016).

<sup>9</sup> ძუძუმწოვრები და ფრინველები აღიქვამენ სულ მცირე F<sub>1</sub> და F<sub>2</sub> ობერტონებს (ანუ ბგერის პირველ და მეორე ობერტონებს), რაც მიუთითებს, რომ მათ საერთო წინაპარ რეპტილიასაც უნდა ჰქონოდა ეს უნარი.

დაბადებიდან პირველი ხუთი წლის მანძილზე კომიკი იყო ერთადერთი სპილო, რომელიც ცხოვრობდა ევერლენდის ზოოპარკში (სამხრეთ კორეაში). მარტოობის თავიდან ასაცილებლად, სპილომ თავისი ინიციატივით დაიწყო ადამიანებთან კომუნიკაცია. იგი საკუთარ პირში ხორთუმის მოთავსებით ცვლიდა საკუთარი ვოკალური ტრაქტის ფორმას, ისწავლა ხუთი კორეული სიტყვის გამოთქმა და მათი მნიშვნელობის გაგება (Stoeger & Manger, 2014).

### სინქრონი და ჯგუფური სიმღერა ცხოველებში

ეს მონაკვეთი განსაკუთრებით საინტერესო იქნება მათთვის, ვინც დაინტერესებულია ადამიანთა ჯგუფური სიმღერის ფენომენით. სპილოების ცნობილ ორკესტრში (ტაილანდის ზოოპარკში არსებული ცნობილი ატრაქციონია) სპილოები, გარკვეული მეცადინეობის შემდეგ, საერთო რიტმს კარგად ეწყობიან, თუმცა მათ შორის მხოლოდ ერთ სპილოს შეუძლია სტაბილური პულისის შესრულება (Patel *et al.*, 2009). ეს უნარი მრავალ შინაურ კაკადუსა და თუთიყუშსაც აქვს. ისინი ნისკარტს უკაკუნებენ სხვადასხვა საგანს, გამოსცემენ რეგულარული რიტმის მქონე სხვადასხვა ხმას (პერსონალური დაკვირვება). ვოკალით შემსწავლელთა (VLs) შეზღუდული რაოდენობის წარმომადგენლებს (გარდა ცხენებისა – Bregman *et al.*, 2012) აქვს, ასევე, უნარი მოახდინონ ერთმანეთთან ჯგუფური სინქრონიზაცია (მაგალითად, ეს შეუძლიათ ზღვის ლომებსა და სელაპებს), ან იცეკვონ ერთად (Wilson & Cook, 2016). ეს უკანასკნელი განსაკუთრებით ეხება თუთიყუშების ერთ-ერთ ჯგუფს (Psittacidae). ამ ჯგუფიდან თუთიყუშების სულ მცირე 14 ნაირსახეობას შეუძლია აყვეს მიცემულ რიტმს და შეასრულოს მოძრაობა ვერტიკალურად და ჰორიზონტალურად. ამავე დროს, თუთიყუშები მოძრაობას უკავშირებენ საკუთარი ფეხების მონაცვლეობასაც, ასევე, არის ინფორმაცია ერთი შიმშიანზე შესახებ, რომელმაც გარკვეული სწავლების მერე აითვისა და ახლა შეუძლია სპონტანურად აჰყვეს გარეგან რიტმს (Hattori *et al.*, 2013).

ზურგის ტვინის მოტორული ნეირონები აკონტროლებენ მეტად სპეციფიკურ ვოკალიზაციას ცხოველთა სულ სხვადასხვა ჯგუფში: თევზებში, ამფიბიებში, მომღერალ ჩიტებსა და ძუძუმწოვრებში, მიუხედავად იმისა, რომ ხმის გამოცემის მათი კუნთური მექანიზმები ძალიან განსხვავებულია<sup>10</sup>. არსებობენ ცხოველთა სინქრონული გუნდები — მამრი ბაყაყებისა და ამფიბიების გუნდები, მწერების გუნდები და თვით ციციანათელების სინქრონული ციმციმიც (Ravignani *et al.*, 2014). ისინი ერთად გამოსცემენ, გარემო პირობების მოთხოვნების შესაბამისად, საკუთარი ჯიშისათვის დამახასიათებელ ჯგუფურ სიგნალებს. სხვა მაგალითს მოეკუთვნება ერთად მონადირე ლომების, აფთრების, კოიოტების და მგლების გუნდური ხმები<sup>11</sup>. ასევე, გუნდურია გამრავლების სეზონში ვეშაპების მიერ გამოცემული ხმები. მართალია, მხოლოდ ადამიანები (მათ შორის, მათი წინაპრებიც) ახერხებენ ერთდროულად სინქრონულ სიმღერასა და ცეკვას, ბევრი ერთმანეთისგან განსხვავებული ნაირსახეობა იმეორებს ერთმანეთის ვოკალურ ფორმულას და იყენებს „კითხვა-პასუხის“ მსგავს მარტივ ანტიფონურ ფორმებს<sup>12</sup>. ასევეა დუეტებიც, რომლებშიც წყვილად მღერიან მომღერალი ჩიტები და სტაბილური მონოგამიის

<sup>10</sup> ასეა ისეთ თევზებშიც კი, რომლებსაც ყბები არა აქვთ (lampreys: Albersheim-Carter *et al.*, 2015).

<sup>11</sup> მიუხედავად იმისა, რომ არც ერთი მათგანი არ ესადაგება სინქრონულ მოდულს (Hagen & Hammerstein, 2010), მათ მიერ ხმის გამოცემის თავისებურება, ასევე, მიანიშნებს ტერიტორიულ მიკუთვნებულობაზე და ახდენს ე.წ. 'Beau Geste' („თავაზიანი შესტი“) ეფექტს (Harrington, 1989).

<sup>12</sup> ცხოვრება ვირთხები, ციყვისებური მაიმუნები, იაპონური მდედრი მაკაკები, დიდნისკარტა ყვავი, ბოთლცხვირა დელფი ამფიბიები (Takahashi *et al.*, 2013)

მქონე პრიმატები<sup>13</sup>; სხვა, ახალი ეტაპია ის პრიმატები, რომლებიც ერთიანდებიან უფრო დიდ და უფრო თავისუფალ ჯგუფებში, ნათესაური ან მონოგამური კავშირების გარეშე (Takahashi *et al.*, 2013).

Troglodytidae ჯიშის ჩიტებს შორის, აპოლინარის ქვესახეობას, პერნანდესს გააჩნია სიმღერების დიდი რეპერტუარი; ის ბაძავს მეზობლებს და აგრეთვე მღერის დუეტში. ეს ჯიში ცხოვრობს პატარა ჯგუფებად, რომლებშიც ორივე სქესის რამდენიმე არსება მღერის ერთობლივად (Kroodsmma, 1979); რამდენიმე სახეობაში, მათ შორის *Thryophilus rufalbus*, *Pheugopedius fasciatoventris* *Cantorchilus leucotis*, მდებდრობითი და მამრობითი ჩიტები მღერიან ერთდროულად დუეტებში (Skutch, 2001); უკანასკნელი დასახელებული ჯიში მღერის ძალიან ზუსტად კოორდინირებულად და მომღერლებს შორის როლები მკვეთრად არის გამოკვეთილი; *Cantorchilus nigricapillus* სახეობის ჩიტები ზუსტად და კოორდინირებულად მღერიან პირველივე შეხვედრისთანავე (Levin, 1988). ყველაზე რთული დუეტებით ხასიათდებიან *Thryothorus zeledoni* (და, ასევე, *Cantorchilus modestus*) ქვესახეობის ჩიტები — მათი მამრები იწყებენ შესავალი ფრაზებით, რასაც მოსდევს მამრი და მდედრი სახეობების ოთხნაწილიანი სიმღერით მონაცვლეობა (Mann *et al.*, 2006b, 2009).

### სამოთხის სიმღერა

ადამიანის გარე ყურის ნიჟარა სრულად ჩამოყალიბებულია დაბადებამდე სამი თვით ადრე. განვითარების ადრეული ეტაპის განსაზღვრა ძალიან მნიშვნელოვანია არქაული ვოკალური ხმისწარმოების შესაძლებლობების დასადგენად; სავარაუდოა, რომ, რაც უფრო არქაულია მოვლენა ფილოგენური თვალსაზრისით, მით უფრო ადრინდელია მისი ჩამოყალიბება ბავშვის განვითარების პროცესში. ჩვენ შეგვიძლია ვისაუბროთ ემოციური ინტონაციის თავისებურებაზე ერთმანეთთან დაკავშირებულ სახეობებში. ყელი და არიტენოიდები ჩანს ჩანასახის არსებობის მე-4 კვირაში, მაშინ როცა ყლაპვითი სტრუქტურები ყალიბდება მე-6-8 კვირის განმავლობაში. ეს არის პირველი სრულიად (ანატომიურად და ფუნქციონალურად) ჩამოყალიბებული ორგანო ადამიანების ჩანასახის განვითარებაში; ამის შემდგომი ცვლილებები აღარ უკავშირდება ვოკალურ ორგანოს, არამედ მხოლოდ სხეულის განვითარებას. სახმო სიმები არის ჩვენს სხეულში არსებული ყველაზე სწრაფი კუნთები, რომლებიც მუშაობენ მთელი სიცოცხლის განმავლობაში.

ჩვენ მგრძნობიარენი ვართ მელოდიური ცვლილებების მიმართ ოქტავის, კვინტის, და კვარტის ინტერვალების ფარგლებში (Trehub, 1997) და, ასევე, ბგერათსიმალღებრივი ცვლილებებისა და ემოციური ინტენსივობის გადმოცემის მიმართ; ჩვენ სამი თვის ასაკში უპირატესობას ვანიჭებთ „დედის ენას“ (ესაა ემოციაზე დამყარებული და ხშირად უაზრო მარცვლებზე აგებული ენა, რომლითაც დიდები მიმართავენ ახლადდაბადებულ ბავშვებს). ეს ხდება გაცილებით უფრო ადრე (კვირების და თვეების ასაკში), სანამ ლაპარაკს დაიწყებდეთ (2-3 წლის ასაკში); ახლადდაბადებულებს დედისა და მამის ხმები უკვე გვირჩევნია სხვების ხმებს. ემოციური პროსოდია გავლენას ახდენს შინაურ ცხოველებზეც, რაც მიგვანიშნებს, რომ კომუნიკაციის „მუსიკალური“ (პროსოდიული) თავისებურებანი ემოციურ გავლენას ახდენს სხვა, ისტორიულად დაკავშირებულ ჯიშებზეც (Snowdon & Teye, 2010). ჩვენ მეტყველებას ვსწავლობთ პროსოდიისა და სილაბური რიტმების ერთობაში, ამგვარად ვახდენთ სიტყვების, ფრაზების და კადენციების კომბინირებას, რაც ქმნის მეტყველების უწყვეტ, ჟღერად ნაკადს.

ჟორდანიამ (2006) მკაფიოდ გამოკვეთა უმნიშვნელოვანესი ლინგვისტური მახასიათებელი — კითხვითი ინტონაცია — როგორც ადამიანური ენისა და აზროვნების

<sup>13</sup> ადამიანები, გიბონები და ტიტა მაიმუნები. ტამარინების ერთ სახეობას (*Saguinus oedipus-ebs*) აქვთ ტიტინის პერიოდი ადრეულ ჩვილობაში (Saffran *et al.*, 2008)

წარმოშობის კრიტიკული კომპონენტი, რომელიც მანამდე იგნორირებული იყო. თანამშრომლობის თხოვნა ქცევით (ჟესტით) არის წინაპარი „ვოკალური“ სიგნალისა (ინტონაციის ამალგამა შეკითხვაში), რაც ამზადებს ვერბალურ სიგნალს (მეტყველებაში გამოხატულ შეკითხვას). მართალია, ეს უნარი არ გვხვდება ადამიანისმაგვარი მაიმუნების ლინგვისტურ უნარ-ჩვევებს შორის, ამ პროტო-კოგნიტურ ქცევას, რომელსაც თან ახლავს მუსიკალური გამოხატვა, მივყავართ სხვებისგან სწავლის პრაქტიკამდე, რაც, პირველ რიგში, უკავშირდება მშობლისა და ჩვილის ურთიერთობას ათასწლეულების მანძილზე. ითვლება, რომ *ერგასტერის* დედა-შვილი იყენებდნენ ემოციურ მუსიკალურ ფორმულას (ეს იყო ევროპაში, საქართველოში აღმოჩენილი *H. georgicus*)<sup>14</sup>.

სიმბოლური და ლინგვისტური უნარები შემჩნეულია ადამიანისმაგვარ მაიმუნებში, რაც პირდაპირ კავშირშია ჩვენი წინაპრების ევოლუციურ ხაზთან, ყოველ შემთხვევაში, არანაკლებ ორანგუტანგებისა და ადამიანის ევოლუციური ხაზების დაცილების პერიოდიდან (ეს მოხდა 13 მილიონი წლის წინ). აშკარაა, რომ ადამიანის წინაპრები იყენებდნენ ამ უნარებს (იხ. Lafarga, 2016). გორილები (დაცილების ვადაა 8 მილიონი წელი) ხშირ სიგნალებს სხვადასხვა ფუნქციისთვის იყენებენ<sup>15</sup>. უფრო მეტიც, ადამიანისმაგვარი მაიმუნების ორი ვოკალური ქცევა შეიცავს კითხვითი ინტონაციის ელემენტებს — ესაა გორილას ე.წ. „ვაკა-ყეფა“ და შიმპანზეს საკონტაქტო აღმავალი რიტმული ძახილი, რომელთაც ჟორდანამ (2015:480) უწოდა „პროტო შეკითხვები“.

ვინაიდან ბევრ ცხოველზე ჯერ არ ჩატარებულა დაკვირვება და ზოგი მათგანი (მაგალითად, ცხენები) უკეთესად ითვისებენ ვოკალურ ინსტრუქციებს, ვიდრე დანარჩენი ვოკალური და აუდიო-მსწავლელები, შესაძლებელია, რომ კითხვა დაეუსვათ ორივე ნახსენებ ტიპს: „ვოკალურ/არავოკალურ“ და „მეზღუდულ/ლია“ მსწავლელებს. მთელი რიგი ნახსენები უნარ-ჩვევების არსებობა დასტურდება უფრო დამორეზულ ძუძუმწოვართა ნაირსახეობებში, რომლებისგანაც, ალბათ, უფრო ნაკლებად მოველოდით სიახლოვეს. ასეა, მაგალითად, ვეშაპებში, სპილოებში, უფრო მეტიც, ასევეა თაგვებსა და თხეებში — ეს ხაზს უსვამს კომუნიკაციის ევოლუციაში უფრო ერთიანი განვითარების, კონტინუუმის არსებობას, ვიდრე დიხოტომიურობას. თუკი ცხოველთა ესა თუ ის სახეობა სტაბილურად გვიჩვენებს რომელიმე უნარის არსებობას, ეს ნიშნავს, რომ ეს სახეობა შეიცავს გარკვეულ პროგრამას და გამოთვლით მექანიზმს იმისათვის, რომ ეს უნარი გამოხატული იყოს (იხ. მაგალითად, ყვავების გუნდი).

ვარაუდობენ, რომ ჩიტებში სიმღერის უნარმა თავი იჩინა სამჯერ, დაახლოებით 58 და 55 მილიონი წლებს შორის პერიოდში (Notthebohm, 1975). მერე მოსაზრებით, ეს უნარი წარმოიქმნა მხოლოდ ორჯერ: ჯერ ე.წ. „მოლილინე ჩიტებში“ (Trochilidae) და მერე თუთიყუშებისა და მომღერალი ჩიტების საერთო წინაპრებში (Pfenning *et al.*, 2014). თუთიყუშები წარმოიშვნენ უფრო გვიან, 29 მილიონი წლის წინ და მათ უფრო რთული ევოლუციური გზა აქვთ გავლილი (Chakraborty *et al.*, 2015). კერძოდ, მათი მარჯვენა და მარცხენა სახმო სიმები პირდაპირ არიან დაკავშირებული ტვინის ნახევარსფეროებთან (Heaton *et al.*, 1995). „მუსიკალური“ კომპონენტი, სავარაუდოა, რომ არ გვხვდებოდა მეზოზოური ხანის დასასრულს (65 მილიონი წლის წინ). ეს იქიდან ჩანს, რომ არ მოგვეპოვება ნამარხი მასალა მომღერალი ჩიტებისა; გარდა ამისა, იმ ჯიშებში, რომელთა წინაპარი ფორმების ნამარხი მასალები მეტნაკლებად ნანახია (მაგალითად,

<sup>14</sup> ვოკალური ბგერით-სიმაღლის კონტროლი, ასევე, შესაძლებელი იყო გაჩენილიყო *H. erectus*-ამდეც, ორ მილიონ წელზე უფრო ადრე (see Lafarga, 2016)

<sup>15</sup> გორილა კოკო (Patterson, 1980a) ცნობს 600-ზე მეტი სიტყვის ჟესტს, ცნობს ათასობით ინგლისურ სიტყვასა და გამოსცემს ატიპურ ვოკალიზაციებს, როცა გართულია ყოველდღიურ საქმიანობაში. იგი აკონტროლებს, აგრეთვე, საკუთარ სახმო სიმებსა და ვოკალურ აპარატს, რომელსაც ხმარობს ჟესტების ყოველდღიური გამოყენების დროსაც.

მტრედისებრთა ოჯახის ფრინველების ან Tinamidae—ს ფრინველთა შორის), იშვიათია სიმღერის არსებობა (Senter, 2008)<sup>16</sup>.

მიიგავა (Miyagawa 2016) განიხილავს ენას, როგორც დენოტატური ლექსიკური სისტემის (მაგალითად, განგამის აღმნიშვნელი დისკრეტული ერთეულების) და ექსპრესიული (ემოციური) ფონოლოგიური სისტემების შერწყმის შედეგს და ფიქრობს, რომ ის შეიძლება აღმოცენებულიყო დამოუკიდებლად ათობით მილიონი წლის წინ. ზოგადი მახასიათებელია მარცვლების რაოდენობა (მათი გადმოცემის ტემპი ან შემჭიდროება დროში); ბგერის სიმაღლისა და დინამიკის აწევა საშიშროებასა და ანტაგონისტურ კონტექსტში — ეს გვხვდება ცხოველთა სამყაროს ყველა ნაირსახეობაში; ცხოველები იყენებენ რბილ ხმოვანებას მშვიდ გარემოებაში და მაღალ ხმას საშიშროების სიგნალების გადასაცემად (Zimmermann *et al.*, 2013).

თუ ჩვენ განვიხილავთ ადამიანთა ენას, როგორც უეცრად აღმოცენებულ უნარს, ხოლო მუსიკას და სიმღერას, როგორც მეტყველების განვითარების თანაპროდუქტს, ლოგიკურ წინააღმდეგობაში ჩავვარდებით. ჰომოლოგიური ცერებრალური სტრუქტურების წინაპარი სტრუქტურები გვხვდება ევოლუციაში ძალიან ადრე არსებულ ნაირსახეობებში და გენეტიკური და ანატომიური სუბსტრატი, რამაც შექმნა მუსიკისა და ენის საფუძველი, საოცრად ძველია. კომპლექსური ანუ ინტეგრირებული ქცევის მქონე მომღერალი და მოლაპარაკე ადამიანი ქრონოლოგიურად გაცილებით უფრო გვიანდელ პერიოდს მიეკუთვნება. სიმღერა გაცილებით უფრო არქაულია და იგი წარმოიქმნა ევოლუციურ პროცესში ექვსჯერ მაინც — აქედან სამჯერ ეს ჩიტებს უკავშირდება, სამჯერ კი ძუძუმწოვრებს (Nottebohm, 1975; Fitch, 2006). ჰარმონიული სტრუქტურების ვიბრაციების ალქმა, ინტერვალების უნივერსალობა, ტონალური იერარქია, ტონები და ნახევარტონები, ყველაფერი ეს ფორმირდებოდა დროის უზარმაზარი პერიოდის განმავლობაში, მომღერალი ჩიტების წინაპრებიდან დაწყებული თანამედროვე ადამიანამდე (ეს უკანასკნელი დაახლოებით 2-3 მილიონი წლისაა). ტონალური ალქმის გააზრება, ხშიერი სიგნალების ალქმა და მეტყველების გაშიფვრა არის სამი ერთმანეთის პარალელურად განვითარებული პროცესი (იხ. Lafarga, 2016) და ისინი დაკავშირებული არიან მსგავს (ან ახლო მდებარე) ტვინის რეგიონებთან: მათი კავშირი „ვერნიკეს“ არეალთან<sup>17</sup> (რაც მოიცავს ენის გაგებას, არა მარტო ჟესტებისა და მეტყველების ფუნქციებს), გვაახლოვებს იმ იდეასთან, რომ ევოლუციურ წარსულში ეს ყველაფერი შეიძლებოდა დაკავშირებული ყოფილიყო სახეობის გადარჩენასთან (Lafarga & Sanz, 2016). მუსიკალური სიმაღლის ზუსტი განსაზღვრა (მათ შორის აბსოლუტური სმენის არსებობა), შესაძლოა, უმნიშვნელოვანესი ვოკალური კოდი იყო ჩვენს ევოლუციურ წარსულში, რომელმაც, როგორც ჩანს, თანდათან დაკარგა გადარჩენის ფუნქცია მას შემდეგ, რაც დაიწყო გარდამავალი ეტაპი პირველადი ტონალური ენებიდან ახალ, არტიკულაციურ ენაზე (Jordania, 2006).

**თარგმნის ნანა შარიქაძემ  
და იოსებ ყორღანიამ**

<sup>16</sup> მიუხედავად ამისა, ჩიტების სახეობების ნახევარს აქვს სიმღერის უნარი და პრიმატებში ასეთი მხოლოდ ხუთია: სამხრეთამერიკული ტიტი მაიმუნები, ინდრები, ლემურები, გიბონები და ადამიანები (აქ შედიან ჩვენი ევოლუციური წინაპარი ჯიშებიც) (Miyagawa *et al.*, 2016). მეორე არსებული შეხედულებით, სიმღერის უნარით მსგავსება მომღერალ ჩიტებსა და პრიმატებს შორის მათი საერთო წინაპრიდან შეიძლება მოდიოდეს, დაახლოებით 300 მილიონის წლის წინა პერიოდიდან (Benton, 1990).

<sup>17</sup> არეალი თავის ტვინში, რომელიც სიტყვების სემანტიკურად გაგებასა და მეტყველების ალქმაში გვხვდება.

## TONAL PERCEPTION PHYLOGENY, VOCAL BEHAVIOR AND HUMAN EVOLUTION

### The biological ear

All vertebrates are auditory learners (ALs), as they are able to add new sounds to memory; they also are vocal learners (VLs), as they can additionally mimic learned sound. Human language is one example of the system, where structures and vocabulary are learned, and learning implies an instruction period. Speech and singing have many well-known parallels with songbirds, both restricted to a “**sensitive period**”. Cochlear anatomical structure traces back a common pattern in all vertebrates fitting sound's physical structure (Lafarga & Sanz, 2002; Blinowska *et al.*, 2012), due to evolutionary sensorial processes for millions of years. Auditory categorical perception processes (ACP) had a place in a broad diversity of creatures, from crickets to frogs, chinchillas and macaques (Köver *et al.*, 2013), some being able to perceive human speech categorically besides the vocalizations of their own species. Others encode categorical information to point to a predator category, and urgency or the proximity of danger<sup>1</sup>.

Even evolutionary distant species show more interesting properties: swamp sparrow, e.g., can categorize tones according to their position in each syllable, so its ACP is integrated in acoustically context similarly to human speech (Lachlan & Nowicki, 2015). Human perception of **tones** and **semitones** and **absolute pitch** (AP) are similar process widely shared among avians (including non-songbirds: Weary & Weisman, 1991; Cynx, 1995), allowing them to accurately produce species-specific calls or songs and to perceive those from others. Bottoni *et al.*, (2003) had shown the ability of "octave generalization" in a parrot (Theo) while mimicking temperate scale stimuli from 4<sup>th</sup>-5<sup>th</sup> to 6<sup>th</sup>-7<sup>th</sup> octave registers. And, while birds cannot recognise same stimuli in different octaves, starlings answer correctly to "missing fundamental" (Cynx, 1995), and show the perception of natural (pythagorical) ratios, although not all productions fit to them (e.g., in a single individual). This ability is also present across orders, families, and species<sup>2</sup>.

Auditory system structure and function remains very similar in modern humans and extant primates<sup>3</sup>, suggesting a high conservation level across species. The human cortex has similar cellular

<sup>1</sup>*Chicken, meerkat, dwarf mongoose, terrestrial chipmunk and arboreal chipmunk. Richardson 's terrestrial chipmunk can communicate predator 's displacement trajectory. In Diana and Campbell monkeys they can communicate about leopards and crowned eagle. In totas: snakes, big cats and eagles. Striped mongoose can inform on threat 's extent, and yellow-bellied marmot do not use different calls to predators, but changes call 's velocity according to distance. Richardson 's chipmunk and suricata encode threat 's type and proximity in the same call. Black-tailed prairie dog have territorial dialects and cognitive mechanisms to encode descriptive information, even for unknown objects or predators related to size, shape, and type: coyotes*

<sup>2</sup>Human babies, cats (Hoeschele, 2015), and even black-capped chickadee (Weary & Weisman, 1991) and white-throated sparrow (Hurly *et al.*, 1992).

<sup>3</sup>Precursors of Broca's (F5 in primates) and Wernicke 's areas (POT, parieto-occipito-temporal in primates: see La-



types, wiring and genetic expression patterns related to other mammals (Calabrese & Wolley, 2015; Harris, 2015). Computations by these cerebral systems and circuits occurs also in birds' arcopallium: auditory, visual, and somatosensorial basic pathways are homologous in cellular, circuitry, and genetic levels, and they have an enormous evolutionary age. FoxP2 gene, e.g., is highly conserved in vertebrates<sup>4</sup>, making probable that their activity in human brains (singing and speech) goes by to very ancient functions<sup>5</sup>. Other known genes involved in both songbirds and humans are VLDLR (related FoxP2) and RGS2 (which rise after music hearing in humans)<sup>6</sup>.

### Vocal learners

Darwin was the first to comparing birdsong to human language (besides music). The simplest example, like the zebra finch, consists of a restricted note repertory, combined in syllables and in themes, and further in a complete song. Other VLs include bifurcations, repetitions, and loops (e.g. Marler, 2000). The Chestnut-crowned babbler (highly social species) uses a rudimentary phonetic structure: at least 15 discrete pairs of specific-context calls. 3 of them share elements A and B in different arrangements — flight calls (AB) and prompting calls (BAB), differential meaning due to B presence/absence at the start, not to number of elements, similarly to humans deriving new meanings by contrasting elements differently. This is the first evidence in birds for this basic capacity, in a similar way to Campbell cercopithecine (below). Engesser et al. (2015) suggest that ability to recognize vocalizations as "sound-constructs" (composed of smaller meaningless elements) could have been the first step for phonological systems in human languages.

Whereas the sensitive period to language fits to 12-13 years old, the corresponding song span in the zebra finch fits to 25-120 days after hatching: during the first 5 days birds memorize adult male songs; after this they produce short segments that are adult models' components, and later reach 'plastic song' with syllabic structures, but no fixed sequential order (Doupé & Kuhl, 1999). In a different way, some birds are **open ended learners**, acquiring new songs during mating periods — flycatchers and starlings — and even anytime — canaries and parrots (Brainard & Doupé, 2002; Eriksen *et al.* 2011). An extreme case is the lyre bird, who mimics any natural or artificial sound, confusing other avian species.

All songbirds perceive and produce song with the left hemisphere as humans do, showing

---

farga, 2016) are present in Great Apes, and also for Wernicke's area in *Strepsirrhine* (lemures) and Old World monkeys (TPT, temporo-parietal) (Rilling, 2014).

<sup>4</sup>*Fishes, reptiles, birds, mice, rats, bats, herons, and monkeys* (Fisher, 2016). Striking similitudes had been found in evolutionary distant species, besides a common pattern of concordant expression in cortical, thalamic, basal ganglia, and cerebellar neural subpopulations. Expression levels of FoxP2 zebra finch's Area X correlate with changes in vocal plasticity (Thompson *et al.*, 2013): during song acquisition period, falling in this site but no in surrounding areas, produce an incomplete and imprecise imitation of tutor's song. Haesler *et al.* (2007). In mice models, reduced FoxP2 levels cause motor-skill learning deficits and rate of ultrasonic pup calls reduction (Fisher, 2016).

<sup>5</sup>(Güntürkün & Bugnyar, 2016). Common ancestor to humans and mice lived more than 75 My ago, but human's FoxP2 protein-sequence differs from mice's only by three mutations (Enard *et al.*, 2002): from these, two happened after Pan's split (7 My) during last 1 My, being common to sapiens, Neandertals and Denisovans (Diller & Cann, 2009; Lafarga, 2016), and then also to their common ancestor.

<sup>6</sup>Clayton (2000); Kanduri *et al.* (2015). Some candidates to genetic bases for musical behavior are also implied in songbirds' learning — FOXP1, GPR98, RGS9, GRIN2B, VDLDR — and other genes influencing internal ear development are equally under positive selection: DICER1, FGF20, CUX1, SPARC, KIF3A, TGFB3, LGR5, GPR98, PAX8, COL11A1, USH2A, y PROX1 (Parker *et al.*, 2013; Liu *et al.*, 2016).

direct pathways to vocal organs which are absent in non VL birds (doves and quails) and other extant primates (macaques) (Pfenning *et al.*, 2014), but probably present among extinct human species. A complex system of anterior forebrain pathway is functionally, anatomically, and molecularly similar to the human cerebral architecture for speech — patterns' coded in hundreds of genes in the cellular subpopulations are very similar (affecting also fine motor control: Samuels, 2015).

North American Wren's family (*Troglodytidae*) includes some of finest songbirds: many have the usual naming related plumage or geographical habitat, and a few of them received names in appreciation of their vocal qualities: "nightingale" (2), "flutist", "whistling", "song", and "musician" wrens. Marsh wren males learn an average of 110-150 songs and make use of vocal dialects, and songs and sequences in which individuals using them vary from one marsh to another Verner (1975). Sedge wren's repertoires can rise to up to 300 songs. Mockingbirds mimic insects and amphibians, thrushes and blackbirds (167 species), hummingbirds, and other families and individuals. They conform to a wide and differentiated "musical" picture including many non-tonal parameters not mentioned here (for example, black palm cockatoo drums with branches on hollow trunks).

We can see various musical abilities in these songbirds: the wood thrush uses diatonic sequences; the hermit thrush uses pentatonic scale; The Mexican canyon wren uses nearly a chromatic falling cascade; the rubly-crowned kinglet plays motifs to octaves; the Californian marsh wren may sing 120 motifs in a fixed sequence; the Socorro mockingbird sings a long series of short themes, and its neighbours echo the singer with identical melodies (Gray *et al.*, 2001); the bell bird emits an initial descending octave through natural fifths in between; the white-throated sparrow emits a rhythmic song using diatonic A4-G3 notes (our observations); the uirapuru (so called "musician" wren) uses almost purely Pythagorean scale and intervals including 2<sup>nd</sup> and 7<sup>th</sup> with statistical preference to octave, fifth and fourth (Doolittle & Broom, 2012).

Many animals emit vocalizations to identify them as a species, colony, group, or individual<sup>7</sup>. The Australian raven has a variety of contact calls: a territorial call, a call for intruders, for sleeping, a call of return to the nest to its mate, a call/answer sequence when it is temporarily out of sight during foraging, and a call of flying over another territory (Rowley, 1973); when a raven dies hundreds of conspecifics congregate and try to revive it, shouting in non-synchronous choirs for a long time, and then suddenly disappearing. Besides the wren's songs and duets, it is known that both, the males' singing rate and his frequency of switch to a new song type may convey data on his mood (these rules are not necessarily present in all of the species).

Regional dialects have been detected also in dassies' songs (Stoeger & Manger 2014; Kershenbaum *et al.* 2016), and many auditory micro-abilities that are nowadays related to language are found also in other species from millions of years ago.

like prosodic discriminations in mice and chinchillas (75 My split), ACP in chinchillas and

---

<sup>7</sup>The varied methodological approaches to separate and to notice these productions have been recently reviewed, including birds, marine mammals, and terrestrial mammals (Kershenbaum *et al.*, 2016). Among **avians**: for species — blackcap's song, white-browed warbler's song, rufous-sided towhee's song and shearwaters' calls —, for groups — skylark's song —, and for individuals — Carolina chickadee's note composition, black-capped chickadee's note composition, king penguin's call, emperor penguin's call, white-browed warbler's song, shearwaters' call (sex and mate), and kittiwake's call. Among **marine mammals**: for groups — killer whale's call —, and for individuals — bottlenose dolphin's whistles, and Australian sea lion's call. Among **terrestrial mammals**: for groups — chimpanzee's phrases —, and for individuals — banded mongoose's call, and spotted hyena's call (one specific by herd's chief). Species able to self-recognise in a mirror comprise of Great Apes, elephants, rhesus macaque, capuchin monkeys, corvids, and perhaps doves. Dolphins are the only mammal who has no vocal chords.

titis (50 My split), speech rhythmic patterns in mice and titis, use of consonants in titis, or use of formants in macaques and totas<sup>8</sup>. Totas use 32 vocal signals, and females can discriminate between their own and others children by categorizing specific-individuals calls, according to respective mothers (Vauclair, 1990). Males of geladas emit 25 calls, long sequences that are based on 6 basic types (Gustinson et al., 2016). Campbell cercopiteco males add a **suffix** to a call "krak" to indicate the danger from leopards "krak-oo" (Zuberbühler 2001; Coye *et al.*, 2015), as chestnut-crowned babblers also can do.

Meerkats, a highly social species (groups consist of 50 individuals), make chamber rooms with more than 20 gateways (around 1.000 chambers in 3 Km<sup>2</sup> territories), and use more than 30 vocal calls. When facing snake predators, a group surrounds a snake, swaying both bodies and heads, splitting and showing teeth: they compel the snake to gradually withdraw into a hole and finally bury the snake in the hole. Meerkats also use a kind of "warrior dance" facing intruding other meerkats, which includes a posture with their tails up, and drumming on the floor with their hind legs.

During the five years of his infancy, Koshik was the only elephant living at Everland Zoo (South Korea). To avoid solitude and to communicate with his human careers, this elephant learned by inserting his trunk in his mouth and modifying his own vocal tract shape, producing five words (understanding the meaning) that any Korean speakers can understand easily (Stoeger & Manger, 2014).

### **Synchrony and animal choruses**

This section might be particularly interesting for those who are interested in human group singing abilities. Elephants in "orchestras" after some training learn to fit to the musical rhythm, and one individual elephant is able to provide a stable pulse for other elephants to follow (Patel *et al.*, 2009). The ability to maintain stable rhythm is present in many domestic parrots and cockatoos. This behaviour includes regular percussion with the beak on various objects, creating various sounds (personal observation). A limited number of VLs (excluding horse: Bregman *et al.*, 2012) have the additional ability to synchronize beats (sea lion and seal), or to dance (Wilson & Cook, 2016), the ability to dance (moving body) especially in regards of psittacids: at least 14 species are able to follow the auditory input by swinging (both vertical or horizontal movements), even combining their feet movements in alternating ways. A chimpanzee following a given musical rhythm spontaneously after some training has been also recorded (Hattori *et al.*, 2013).

Motor neurons from spinal medulla, which projects to rhombencephalus and premotor cortical areas, join in many animal Orders (fishes, amphibians, songbirds, and mammals) controlling species-specific vocalizations, despite the fact that the involved muscular mechanisms are very diverse<sup>9</sup>. There are synchronic **animal choirs** but arbitrated only by environmental and collective sexual factors — like group singing of male frogs and anurans, non-vocal insects make group

---

<sup>8</sup>Barceló-Coblijn (2011): mammals and avians perceiving at least F<sub>1</sub> and F<sub>2</sub> overtones suggest that common reptile ancestor did.

<sup>9</sup>Even in fishes without jaws (lampreys: Albersheim-Carter *et al.*, 2015). Rhombencephalus includes reticular formation, one of the phylogenetically oldest structures with more than 100 automatic neural networks (**oscillators** timing heart pulse, breathing, locomotion or swimming, or circadian rhythms) affecting even perceptive and memory (learning) processes. Then, a preserved oscillator for vocalizations in all vertebrates has been proposed despite the identity of many of them is still unknown (Baas, 2014). Decorticated mice develop normal song (Hammerschmidt *et al.*, 2015).

sounds, and even luminescent synchrony in fireflies have been recorded (Ravignani *et al.*, 2014). Other examples are gang-hunting "choruses" of lions, hyenas, coyotes, and wolves<sup>10</sup> and whale's group songs during their mating period. Although only humans (ancestral humans included) are able to synchronize their voices together with their movements, many distant species are able to interchange vocalizations using simple **antiphonal forms** like "call and answer"<sup>11</sup>. **Duets** in both songbirds and primates with stable mating links are known (for example, among gibbons)<sup>12</sup>. And the next step in complexity of group singing among primates are those that show flexible coordination without kinship relations (Takahashi *et al.*, 2013).

Among wrens, Apolinar's subspecies *hernandezii* has a bigger repertoire of song types — both imitating neighbours' songs and playing duets. They are living in small groups in which several individuals of both sexes sing communally (Kroodsma, 1979); rufous-and-white, black-bellied, and buff-breasted wrens sing simultaneous male/female duets, the latter being tightly coordinated so that respective roles between both singers are indistinguishable (Skutch, 2001); bay wrens sing in a precise duet even at their first meeting (Levin, 1988); and the most complex duets are those of canebrake wren — a male's introductory phrase with 4-6 elements is followed by a coordinated alternation of male/female singing, and a plain wren has similar song patterns, with antiphonal 4-part synchronized chorusing (Mann *et al.*, 2006b, 2009).

### Eden's song

The human cochlea is fully operative three months before birth. This is crucial in order to identify early development of human vocal production abilities: in a phylogenetic sense more ancient features appear earlier in infancy. Existing musical universals (e.g., affective intonation) must have been present in human lineage (initially with survival value) very early. Larynx and arytenoids are visible at 4-weeks *phoetus* life (later appearing epiglottis), while cricoides remains split at week 6. Tiroides cartilage and all laryngeal structures are visible at 8-weeks. This is the first complete (anatomical and functional) organ in humans, and subsequent changes are not related to vocal efficiency but body development. Vocal chords are our fastest muscles and they work during an entire life.

We are sensitive to pitch changes in the context of intervals of octave, fifth and fourth (Trehub, 1997), and to the tonality and intensity of vocal variations at three months, we prefer "motherese" long before we learn to speak at (2-3 years); we prefer in utero our mothers' recorded voice and prefer our father's voice to any other male voice at birth. Affective prosody also influences domestic animals, suggesting that "musical" features affect non-human species as well and that a common historical past formed a kind of cooperation where a vocal call and its perception could evolve in historically connected species (Snowdon & Teye, 2010). We begin to learn speech through prosodic and syllabic rhythm, thus segmenting words, phrases and cadences in an appropriate way from a

---

<sup>10</sup>However, none of them fits synchronic patterns (Hagen & Hammerstein, 2010) their vocalizations also point to territoriality signalling by the so-called Beau Geste effect (Harrington, 1989), to appear more numerable by voice's quick rise and fall and use of dissonant intervals (2<sup>nd</sup> and 7<sup>th</sup>) (Jordania, personal communication). Whale's songs frequently include natural intervals (Gray *et al.* 2001).

<sup>11</sup>Naked mole-rat, squirrel monkeys, Japanese macaque females, large-billed crow, bottle-nosed dolphin, and some anurans (Takahashi *et al.*, 2013).

<sup>12</sup>*Humans, gibbons, and titis. Cotton-top tamarins have a babbling period in infancy (Saffran et al., 2008).*

continuous sound stream as if hearing unknown idioms.

Jordania (2006) has accurately pointed to the most prominent linguistic universal — **question intonation** — as a critical component in the origins of human language and intelligence, at time surprisingly disregarded. Asking information and/or collaboration behaviour (gesture) is an initial form to "vocal" behaviour (rising intonation), and this latter is the forerunner of "verbal" behaviour (asking a question using speech). However, this ability is absent from Great Apes' repertoire of linguistic learned abilities, and also from children deprived of language exposition: *none of them ask questions*. This proto-cognitive behavior with pronounced "musical" contour leads to learning from others, perhaps related to parent-infant vocalizations from hundred of thousands of years ago: mother/infants use of affective/musical vocalization is credited to *ergaster* (in Europe: *H. georgicus*) from 2 My ago<sup>13</sup>.

Symbolic and linguistic capacities shown by trained Great Apes are especially relevant to our common ancestor, implying that these were present in species who lead to our own lineage at least from the human-orangutans split (13 My), so any of the hominids would have made an expressive use of these abilities (Lafarga, 2016). Gorillas (8 My split) have vocalizations to multiple functions<sup>14</sup>. Furthermore, two vocal behaviors in Great Apes resemble interrogative intonation — gorilla "waka-bark", and chimpanzee "pant-hoot" — Jordania (2015:480) called them "**protoquestions**".

Since many animals have not been sufficiently observed, and many (e.g. horse) respond more efficiently than other VLs and/or ALs to complex vocal instructions, it is possible to question both proposed distinctions: "vocal/non-vocal" and "limited/open-ended" learners. The presence of these abilities in distant mammal species — cetacean, pinnipedes, elephants, some bats and primates — as in many others that it was not expected — suboscine (singing family of mostly south American birds), primates, mice, and goats — points to a *continuum* rather than dichotomies. If a species shows consistently one or the other ability means that it contains required programs, computations and mechanisms to allow it be expressed (see raven 's chorus).

It is possible that singing behaviors raised independently three times in avians between 68 and 55 My ago (Notthebohm, 1975), or perhaps only twice: for hummingbirds and for the common ancestor to songbirds and parrots (Pfenning *et al.*, 2014). Parrots evolved in a more complex way 29 My ago (Chakraborty *et al.*, 2015) both left and right syrinx muscles being connected to both hemispheres (Heaton *et al.*, 1995). "Musical" components probably were not present at the end of the Mesozoic (65 My) since we have no previous fossil of songbirds, doves nor *Tinamous*, and among the other extant avian with fossils prior this date, it is not frequent to find "musical" songs (Senter, 2008)<sup>15</sup>.

Miyagawa (2016) postulated that language is an integration of denotative lexical (discrete unities with specific referents, as primates alarm calls) and expressive phonological (as birdsong non-referential tones, and primal human singing) systems, that could evolve independently during tens of millions of years. As a general trait, the number of syllables (velocity or compression), change of

<sup>13</sup>**Vocal pitch control** could be available before *H. erectus* near 2 My ago (Lafarga, 2016).

<sup>14</sup>Koko (Patterson, 1980a), recognizes more than 600 signs, thousands of English words, and produces atypical vocalizations when it engages in voluntary activities, including control over larynx and supralaryngeal vocal tract coordinated with gestures during routine actions.

<sup>15</sup>In spite of singing in current in half of the avian order species, against only 5 among Primates — titis, indris, tarsiers, gibbons and humans (our ancestral species included) (Miyagawa *et al.*, 2016) — other possibility is that of common origins for similar functional regions in songbirds and humans (common ancestor to avians and mammals being around 300 My: Benton, 1990).

fundamental frequency and tone in alarm and antagonism contexts (e.g. sexual) among species from all animal Orders, and use of intense sounds in warning and/or threat situations, of soft sounds in contact events, and of high sounds as alarm signals, are also common traits (Zimmermann et al., 2013).

To consider human language as a recent and suddenly emerged ability, and music and singing as by-products of the process of speech development, are inconsistent with the facts. Homologous cerebral structures have their antecedents in very early species, and genetic and anatomical substrates sustaining music and language are of a huge antiquity, although as integrated complex behaviors (sapiens' singing and speech) they appeared only in the latest *Homo* lineage. Singing is considerably older, raised at least 6 times — 3 times for avian, and 3 times for mammals (Nottebohm, 1975; Fitch, 2006). Periodic vibration imprint and harmonic structure in the air, then universal intervals, tonal hierarchy, tones and semitones, had been shaping auditory cortices of creatures from former songbirds' songs to modern human species 2-3 My ago. Meaningful tonal perception, AP processing, and speech decodification, are three processes running on the same (or overlapped, or adjacent) cortical structures — Wernicke's area (see Lafarga, 2016), and proximity of both upper boundaries, to acquire language (not only gestures or speech) and preserved AP, suggests that they could have been cognitive-linked with critical survival value in the past (Lafarga & Sanz, 2016). It is not musical ability which has an upper limit in adolescence (we are all "musicals") but the ability to identify pitch in an absolute (exact) way, perhaps crucial in ancestral vocal codes, which could have begun to lose survival value with the transition from primordial tonal languages to those using articulated components for the first time (Jordania 2006).

### References

- Albersheim-Carter, J. *et al.* (2015). "Testing the evolutionary conservation of vocal motoneurons in vertebrates". In: *Respir. Physiol. Neurobiol.*, Vol. 224: Pp.2–10. <http://dx.doi.org/10.1016/j.resp.2015.06.010>
- Baas, Andrew H. (2014). "Central pattern generator for vocalization: Is there a vertebrate Morphotype?". In: *Curr. Opin. Neurobiol.*, October: Pp. 94–100. doi:10.1016/j.conb.2014.06.012
- Barceló-Coblijn, Lluís (2011). "A Biolinguistic Approach to the Mosaic of *H. neanderthalensis* Vocalization". In: *Biolinguistics*, 5:4: Pp.286–334
- Benton, Michael J. (1990). "Phylogeny of the major tetrapod groups: morphological data and divergence dates". In: *J Mol Evol.* Vol. 30, Issue 5: Pp. 409–424
- Blinowska, Katarzyna J. *et al.* (2012). "Musical ratios in sounds from the human cochlea", *PLOS One*, Vol. 7, Issue 5: e37988: Pp. 1–7
- Bottoni, Luciana *et al.* (2003). "The grey parrot (*Psittacus erithacus*) as musician: an experiment with the Temperate Scale". In: *Ethology Ecology & Evolution*, Vol.15: Pp. 133–141
- Brainard, Michael S. & Doupé, Allison J. (2002). "What songbirds teach us about learning". In: *Nature*, Vol. 417: Pp. 351–358. doi: 10.1038/417351a

- Bregman Mican R. *et al.* (2012). "A method for testing synchronization to a musical beat in domestic horses (*Equus ferus caballus*)". In: *Empir. Musicol. Rev.*, 7: Pp. 3–4
- Calabrese, Ana & Wolley, Sarah M.N. (2015). "Coding principles of the canonical cortical microcircuit in the avian brain". In: *Proc. Natl. Acad. Sci. USA*, March 17, Vol. 112, 11: Pp. 3517–3522. doi:10.1073/pnas.1408545112
- Chakraborty, Mukta *et al.* (2015). "Core and shell song systems unique to the parrot brain". In: *PLoS ONE*, Published online Jun 24, doi: 10.1371/journal.pone.0118496
- Clayton David F. (2000). "The genomic action potential". In: *Neurobiol. Learn. Mem.* 74: Pp. 185–216
- Coye, Camille *et al.* (2015). "Suffixation influences receivers' behaviour in non-human primates". In: *The Royal Society B: Biological Sciences. Proceedings. B.* Vol. 282: 20150265. <http://dx.doi.org/10.1098/rspb.2015.0265>
- Cynx, Jeffrey (1995). "Similarities in absolute and relative pitch perception in songbirds (starling and zebra finch) and a nonsongbird (pigeon)". In: *Journal of Comparative Psychology*, Vol. 109, n° 3: Pp. 261–267. <http://dx.doi.org/10.1037/0735-7036.109.3.261>
- Diller, Karl C. & Cann, Rebecca L. (2009). "Evidence against a genetic-based revolution in language 50,000 years ago". In: *The Cradle of Language*. Editors: Botha, R. and Knight, C. Pp. 135–148. Oxford: Oxford University Press
- Doolittle, Emily & Brumm, Henrik (2012). "O Canto do Uirapuru. Consonant intervals and patterns in the song of the musician wren". In: *Juornal of interdisciplinary music studies*, Vol. 6, Issue 1: Pp. 55–8
- Doupé, Allison J. & Kuhl, Patricia K. (1999). "Birdsong and human speech: common themes and mechanisms". In: *Annu Rev. Neurosci.* Vol. 22: Pp. 567–631
- Enard, Wolfgang *et al.* (2002). "Molecular evolution of FOXP2, a gene involved in speech and language". In: *Nature* 418: Pp. 869–872
- Engesser, Sabrina *et al.* (2015). "Experimental Evidence for Phonemic Contrasts in a Nonhuman Vocal System". In: *PLoS Biology*. doi:10.1371/journal.pbio.1002171.
- Eriksen, Ane *et al.* (2011). "Vocal plasticity-are pied flycatchers, *ficedula hypoleuca*, open-ended learners". In: *Ethology*, Vol. 117. Pp. 188–198. doi: 10.1111/j.1439-0310.2010.01864.x
- Fisher, Simon E. (2016). "A molecular genetic perspective on speech and language". In: G. Hickok, & S. Small (Eds.), *Neurobiology of Language*. Pp. 13–24. Amsterdam, Elsevier: doi:10.1016/B978-0-12-407794-2.00002-X
- Fitch, W. Tecumseh (2006). "The biology and evolution of music: A comparative perspective". In: *Cognition*, Vol. 100, Issue 1: Pp. 173–215

- Gray, Patricia M. *et al.* (2001). "The Music of Nature and the Nature of Music". In: *Science*, Vol. 291, Issue 5: Pp. 52–54
- Güntürkün, Onur & Bugnyar, Thomas (2016). "Cognition without cortex". In: *Trends in Cognitive Sciences*, Vol. 20, 4: Pp. 291–303
- Gustinson, Morgan L. *et al.* (2015). "Gelada vocal sequences follow Menzerath 's linguistic law". In: *Proc. Nat. Acad. Sci.* in press). doi:10.1073/pnas.1522072113
- Haesler, Sebastian *et al.* (2007). "Incomplete and inaccurate vocal imitation after knockdown of FoxP2 in songbird basal ganglia nucleus Area X". In: *PLoS Biol.*, Dec 5(12):e321. doi:10.1371/journal.pbio.0050321
- Hagen, Edward H. & Hammerstein, Peter (2010). "Did Neanderthals and other early humans sing? Seeking the biological roots of music in the territorial advertisements of primates, lions, hyenas, and wolves". In: *Musicae Scientiae, Special Issue 2009-2010: Pp. 291–320*
- Hammerschmidt, Kurt *et al.* (2015). "Mice lacking the cerebral cortex develop normal song: Insights into the foundations of vocal learning". In: *Scientific Reports*, 5: 8808. doi:10.1038/srep08808
- Harrington, Fred H. (1989). "Chorus howling by wolves: Acoustic structure, pack size and the Beau Geste effect". In: *Bioacoustics – The Int. J. Anim. Sound its Rec.* 2: Pp. 117–136
- Harris, Kenneth D. (2015). "Cortical computation in mammals and birds". In: *Proc. Natl. Acad. Sci. USA*, March 17, Vol. 112, 11: Pp. 3184–3185. doi:10.1073/pnas.1502209112
- Hattori, Y., Tomonaga, T. & Matsuzawa, T. (2013). *Spontaneous synchronized tapping to an auditory rhythm in a chimpanzee*, *Sci. Rep.* 3:1566
- Heaton, James T *et al.* (1995). "Effect of syringeal denervation in the Budgerigar (*Melopsittacus undulatus*): the role of the syrinx in call production". In: *Neurobiology Learning Memory*, 64: Pp. 68–82
- Hoeschele, Marisa *et al.* (2015). "Searching for the origins of musicality across species". In: *The Royal Society Phil. Trans. B.*, April 24. doi:10.1098/rstd.2014.0094
- Hurly, T. Andy *et al.* (1992). "White-throated sparrows can perceive pitch change using the frequency ratio independent of the frequency difference". In: *J. Comparative Psychology*, Vol. 106: Pp. 388–391
- Jordania, Joseph (2006). *Who Asked the First Questions? The Origins of Human Choral Singing, Intelligence, Language and Speech*. Tbilisi, Tbilisi State University, The publishing program LOGOS.
- Jordania, Joseph (2015). *Choral Singing in Human Culture and Evolution*. Lambert Academic Publishing
- Kanduri, Chakravarthi *et al.* (2015). "The effect of listening to music on human transcriptome". In: *PeerJ*. 3:e830 <https://doi.org/10.7717/peerj.830>



- Kershenbaum, Arik *et al.* (2016). "Acoustic sequences in non-human animals: A tutorial review and prospectus". In: *Biological Reviews*, 91: Pp. 13–52. doi:10.1111/brv.12160
- Köver, Hania *et al.* (2013). "Perceptual and neural boundaries learned from higher-order stimulus probabilities". In: *J. Neurosci.* 20, 33(8): Pp. 3699–3705
- Kroodsmma, Donald E. (1979). "Vocal dueling among male marsh wrens: evidence for ritualized expressions of dominance/subordinance". In: *Auk*, Vol. 96: Pp. 506–515
- Lachlan, Robert F. & Nowicki, Stephen (2015). "Context-dependent categorical perception in a songbird". *Proc Natl Acad Sci USA*, Vol. 112: Pp. 1892–1897
- Lafarga, Manuel & Sanz, Penélope (2002). "La música, el oído y el cerebro". In: *Música y Educación*, Año XV, Vol. 50: Pp. 27–38
- Lafarga, Manuel (2016). "Music and Language in Homo Lineage". In: *Eighth International Symposium on Traditional Polyphony*, Tbilisi, Georgia. Editors: Tsursumia, Rusudan & Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire (In press)
- Lafarga, Manuel & Sanz, Penélope (2016). "Savants músicos y oído absoluto". In: *Notas de Paso. Revista Digital del CSM Joaquín Rodrigo de Valencia*, Vol. 3. (In press)
- Lenneberg, Eric H. (1981). *Fundamentos biológicos del lenguaje*, Madrid, Alianza Universidad, 1ª ed. 1967
- Levin, Rachel N. (1988). *The adaptive significance of antiphonal song in the Bay Wren Th. nigricapillus*. Ph.D. Thesis, Cornell University
- Liu, Xuanyao *et al.* (2016). "Detecting signatures of positive selection associated with musical aptitude in the human genome". In: *Sci. Rep.*, 6: 21198. doi: 10.1038/srep21198
- Mann, Nigel I. *et al.* (2006b). "Antiphonal 4-part synchronized chorusing in a Neotropical wren". In: *Biol. Lett.*, March 22: 2(1): Pp. 1–4
- Mann, Nigel I. *et al.* (2009). "A comparative study of song form and duetting in neotropical *Thryothorus* wrens". In: *Behavior* 146: Pp. 1–43
- Marler, Peter (2000). "Origins of music and speech: insights from animals". In: *The Origins of Music*, N. Wallin, B. Merker & S. Brown (eds.). Cambridge: The MIT Press. Pp. 31–48
- Miyagawa, Shigeru (2016, in press). "Integration hypothesis: A parallel model of language development in evolution". In: *Evolution of the Brain, Cognition, and Emotion in Vertebrates*. Shigeru Watanabe, Michel Hoffma & Toru Shimizu Eds., Springer-Verlag

- Notthebohm, Fernando (1975). "A zoologist 's view of some language phenomena, with particular emphasis on vocal learning". In: *Foundations of Language Development. A Multidisciplinary Approach*. Editors: Lenneberg, E.H. and Lenneberg, E. Pp. 61–103. New York: Academic Press
- Parker, Joe et al. (2013). "Genome-wide signatures of convergent evolution in echolocating mammals". In: *Nature*, 502: Pp. 228–231
- Patel Aniruddh D. et al. (2009). "Experimental evidence for synchronization to a musical beat in a nonhuman animal". In: *Current Biology*, Vol. 19: Pp. 827–830. doi: 10.1016/j.cub.2009.03.038
- Patterson, Francine (1980a). "Innovative Uses of Language by a Gorilla: A Case Study". In: K. Nelson ed. *Children 's Language*, Vol 2, Pp. 497–561. New York: Gardner Press
- Petkov, Christopher I. & Jarvis, Erich D. (2012). "Birds, primates, and spoken language origins: behavioral phenotype and neurobiological substrates". In: *Frontiers in Evolutionary Neuroscience*, Vol. 4: 12. doi: 10.3389/fnevo.2012.00012
- Pfenning, Andreas R. et al. (2014). "Convergent transcriptional specializations in the brains of humans and song-learning birds". In: *Science*. Dec 12. Vol. 346, Issue 6215: 1256846. doi: 10.1126/science.1256846
- Ravignani, Andrea et al. (2014). "*Chorusing, synchrony, and the evolutionary functions of rhythm*". In: *Front. Psychol.* 5:1118. doi:10.3389/fpsyg.2014.01118
- Rilling, James K. (2014). "Comparative primate neurobiology and the evolution of brain language systems". In: *Current Opinion in Neurobiology*, 28: Pp. 10–14
- Rowley, Ian (1973). "The Comparative Ecology of Australian Corvids. II. Social Organization and Behaviour". In: *CSIRO Wildlife Research*, 18(1): 25–65. doi:10.1071/CWR9730025
- Saffran, Jenny et al. (2008). "Grammatical pattern learning by human infants and cotton-top tamarin monkeys". In: *Cognition*, 107: Pp. 479–500
- Samuels, Bridget D. (2015) "Can a bird brain do phonology?". In: *Frontiers in Psychology*. Vol. 6:1082. doi: 10.3389/fpsyg.2015.01082
- Senter, Phil (2008). "Voices of the past: A review of Paleozoic and Mesozoic animal sounds". In: *Historical Biology*, Vol. 20, 4: Pp. 255–287
- Skutch, Alexander F. (2001). *Un naturalista en Costa Rica*. INBio, Santo Domingo, Heredia.
- Slobodchikoff, Con N. et al. (2012). "Size and shape information serve as labels in the alarm calls of Gunnison's prairie dogs *Cynomys gunnisoni*". In: *Current Zoology*, Vol. 58, Issue 5: Pp.741–748
- Snowdon, Charles T. & Teye, David (2010). "Affective responses in tamarins elicited by species-specific music". In: *Biol. Lett.*, 6: Pp. 30–32. doi:10.1098/rsbl.2009.0593

- Stoeger, Angela S & Manger, Paul (2014). "Vocal learning in elephants neural bases and adaptive context". In: *Current Opinion in Neurobiology*, 28: Pp.101–107
- Takahashi, Daniel Y. et al. (2013). "Coupled Oscillator Dynamics of Vocal Turn-Taking in Monkeys". In: *Current Biology, CB*, 23: Pp. 2162–2168. [PubMed: 24139740]
- Thompson, Christopher K. et al. (2013). "Young and intense: FoxP2 immunoreactivity in Area X varies with age, song stereotopy, and singing in male zebra finches". In: *Front. Neural Circuits*, 7:24. doi:10.3389/fncir.2013.00024
- Trehub, Sandra (1997). "The origins of music perception and cognition: A developmental perspective". In: *Perception and Cognition in music*. Chpter 6: Pp. 103–128. Howe, East Sussex, Psychology Press Ltd. Publishers
- Vauclair, Jacques (1990). "Las imágenes mentales en el animal". In: *Mundo Científico*, 107 vol. 10 Nov.: Pp. 1094–1102
- Verner, Jared (1975). "Complex song repertoires of male Long-billed Marsh Wrens in eastern Washington". In: *Living Bird*, Vol. 14: 263–330
- Weary, Daniel M. & Weisman, Ronald G. (1991). "Operant discrimination of frequency and frequency ratio in the black-capped chickadee (*Parus atricapillus*)". In: *Journal of Comparative Psychology*, Vol. 105, Issue 3: Pp. 253–259
- Wilson Margaret & Cook Peter F. (2016). "Rhythmic entrainment: Why humans want to, fireflies can't help it, pet birds try, and sea lions have to be bribed". In: *Psychon Bull Rev*, Published Online Feb 26. [Ahead of print]
- Zimmermann, Elke *et al.* (2013). "Toward the evolutionary roots of affective prosody in human acoustic communication: A comparative approach to mammalian voices". In: *Evolution of Emotional Communication: From Sounds in Nonhuman Mammals to Speech and Music in Man*. Editors: Altenmüller E. Schmidt S. and Zimmerman E. Pp. 116–132. Oxford: Oxford University Press.
- Zuberbühler, Klaus (2001). "Predator-specific alarm calls in Campbell's monkeys, *Cercopithecus campbelli*". In: *Behav Ecol Sociobiol*, Vol. 50: Pp. 414–422



ტრადიციული პოლიფონიის რეგიონული სტილები  
და მუსიკალური ენა

REGIONAL STYLES AND MUSICAL LANGUAGE  
OF TRADITIONAL POLYPHONY



### ავსტრიაში მრავალხმიანი სიმღერის განსხვავებების შესახებ. ვენური და ალპური სიმღერა

ჩვენი სტატია მიმართულია, ერთი მხრივ, ალპურ ხალხურ სიმღერაზე, რომელიც ავსტრიის სოფლებშია უფრო მეტად გავრცელებული და, მეორე მხრივ, ვენურ სიმღერაზე, რომელიც, მეტწილად, მე-19 ს. ქალაქურ სიმღერას წარმოადგენს.

ვენური სიმღერა რეალურად ქალაქის ხალხური მუსიკის ნაწილია, რომელსაც, მუსიკალური თვალსაზრისით, დიდი მნიშვნელობა აქვს. ვენური სიმღერა მე-19 ს. პირველ სამ ათწლეულში წარმოიქმნა და მისი ევოლუცია, გამოხატვის სხვადასხვა მუსიკალური ფორმის გავლენით, ჯერაც არ დასრულებულა. ჯერ კიდევ მაშინ, როდესაც ვენური სიმღერა წარმოიქმნა, სოფლის ზეგავლენა მასზე საკმაოდ ძლიერი იყო. ეს ეხება, ძირითად მუსიკალურ პარამეტრებს. ვენური სიმღერის სხვა წყაროებია პოპულარული კომედიური თეატრალური დადგმების სიმღერები, ე.წ. „სამზარეულოს სიმღერები“ (როგორც თანამედროვე ჰიტური სიმღერების წინაპარი), ქუჩის ბალადები და მოხეტიალე მუსიკოსების (არფაზე შემსრულებლები და მეარღნები) სიმღერები. დასასრულს, უნდა აღინიშნოს ვენის კლასიკური სკოლისა და ფრანც შუბერტის მსგავსი სასიმღერო კომპოზიტორების გავლენა.

პირველად შეკრებილი ავსტრიულ-ალპური ორ და სამხმიანი ფოლკლორული მუსიკის კრებული, იოდლის ნიმუშებით, გამოვიდა 1820 წელს (Gartner, 1959: 93). რამდენიმე ათეული წლის შემდეგ, ავსტრიელი მუსიკოლოგი გვიდო ადლერი იყო პირველი მეცნიერი, ვინც გამოიკვლია ეს სფერო (Adler, 1886). იგი საუბრობდა იოდლში ფრაზების განმეორებასა და იმიტაციურობაზე. ავსტრიული იოდლი ჰგავს მსოფლიოში გავრცელებულ სხვა იოდლებს: პირველყოვლისა, იოდლი – ესაა მარცვლებზე სიმღერის ფორმა. ალპურ-ავსტრიული იოდლი არ აიგება დაბალ (მკერდისმიერ) რეგისტრსა და მაღალ (თავის) რეგისტრს შორის ბგერების ჩქარ მონაცვლეობაზე, როგორც ეს, უმეტესწილად, ნაჩვენებია ტურისტულ სცენებზე. ტრადიციული მომღერლები იოდლს უფრო ნელა მღერიან და უყვართ ძირითადი აკორდის გარკვეული დროის განმავლობაში შეჩერება (ფერმატა). მრავალხმიანი სიმღერის ამ ფორმაში ხმების ფაქიზი მოსმენა უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე სწრაფად მონაცვლე ბგერების ტექნიკური შესრულება.

ფოლკლორული სიმღერების ადრეულ სანოტო ჩანაწერებში ფიქსირებული იყო მხოლოდ მთავარი ხმა, მაგალითად, ზიშკა/შოტკის (Zischka/Schottky, 1819) კოლექციაში. ეს არ ნიშნავს იმას, რომ ხალხი მრავალხმიანობას არ მღეროდა; არამედ იმის მაჩვენებელია, რომ ამ მარტივი სიმღერების მრავალხმიანი პრაქტიკა კარგად იყო ცნობილი და მიეკუთვნებოდა ზეპირ მემკვიდრეობას. ცნობილი ტიროლეელი ეროვნული მომღერლები, ისეთები, როგორიც იყო რაინერ ფემილი, მღეროდნენ ალპურ სიმღერებს 1820-იანების დასაწყისიდან ოთხ ხმაში. ამ დროის სანოტო მუსიკა მათი პრაქტიკის დამადასტურებელია, ავსტრიელმა გამომცემელმა და კომპოზიტორმა იგნაც მოშელესმა გამოსცა რაინერის სიმღერები ლონდონში 1827 და 1829 წლებს შორის (Moscheles, 1829).

რაინერების ოჯახი მიეკუთვნება ტიროლეელი ეროვნული მომღერლებისა და სხვა ალპური ანსამბლების კულტურულ მემკვიდრეობას. მათ მოიარეს მთელი ევროპა და ჩრდილოეთ ამერიკა 1820 წლიდან და უდიდესი წარმატებით სარგებლობდნენ ვენაში. მომღერალი და იოდლერი ტრუდე მალი (1928-2009) უმეტესწილად ასრულებდა სიმღ-

ერებს ამ ვენურ-ალპური რეპერტუარიდან და ტრადიცია შენარჩუნებულია ახალგაზრდა მომღერლების მიერ.

უმარტივესი ალპური მელოდია მოიცავს 8 ტაქტს, იწყება ტონიკით ან დომინანტით და მთავრდება ტონიკაზე. მელოდიის ბგერები (ჰორიზონტალში), უმეტესწილად, დაკავშირებულია ერთმანეთთან კონკრეტული ბგერათრიგით. ალპური სიმღერა, ძირითადად, იმღერება a capella, ზოგჯერ შემოყვანილია ან აკომპანემენტს აკეთებს გიტარა ან ე.წ. დიატონური აკორდეონი (styrian diatonic accordion), სადაც მონაცვლეობს ტონიკა და დომინანტა (სეპტაკორდი), იშვიათად სუბდომინანტაც. ორხმიან სიმღერებში ყველაზე ხშირია პარალელური მოძრაობა ტერციებითა და სექსტებით. თუ მათ შემოუერთდება ბანი, იგი, ძირითადად, მღერის მონაცვლეობით ტონიკასა და დომინანტას.

ორხმიანი სიმღერა სხვადასხვანაირადაა შესაძლებელი:

1. ძირითად ხმას ქვევიდან ემატება მეორე ხმა ("Sekundieren" = თანხლება [მთავარი ხმა])
2. ძირითად ხმას ემატება მეორე ხმა ზევიდან ("Überschlagen" = გადასვლა [ძირითადი ხმა])
3. კანონში ან ხმების გადაკვეთით სიმღერა. ეს ორი მანერა ჩვენ უმეტესად იოდღერებთან (Fritz, 1987) აღმოვაჩინეთ. ხმათა გადაჯვარედინება ნიშნავს იმას, რომ მეორე ხმა მთავარ/პირველ ხმასთან მიმართებით უკუსვლით ტარდება (მაგ. 1,2,3,4,5,6).

### ვენური სიმღერა

ვენური სიმღერა იმღერება ერთი ან, მაქსიმუმ, ორი ხმის მიერ. გამონაკლისებია პარტიტურები მამაკაცთა გუნდისთვის, მაგრამ ეს ძალიან ხელოვნური არანჟირების ნაირსახეობაა. ვენური სიმღერა და ვენური იოდღერი, ე.წ. „დუდლერი“ („Dudler“), ყოველთვის ინსტრუმენტების თანხლებით სრულდება. ადრეული მე-19 საუკუნის დასაწყისიდან დღემდე რამდენიმე ინსტრუმენტი, რომლებიც ამ ფუნქციით შეიძლება იქნას გამოყენებული, ესენია: ფორტეპიანო, კლავიშოანი აკორდეონი, ტიპური ვენური ქრომატიული აკორდეონი და ვენური არფა-გიტარა ერთად, ანდა ე.წ. „შრამელკვარტეტი“ („Schrammelquartett“), რომელიც შედგება 2 ვიოლინოსგან, ქრომატიული აკორდეონისა და არფა-გიტარისგან. ვენური სიმღერა სასცენო სიმღერაა ან დეკლამაციური სიმღერა (ტავერნამიც კი), იგი არ ჰგავს ალპურ სიმღერას, რაც „ერთად სიმღერის“ ნაირსახეობას გულისხმობს.

მაშინ, როდესაც ალპური სიმღერის ლექსი არის ე.წ. „Fourliner“, (ოთხსტრიქონიანი), ვენურ სიმღერაში ხშირად ტექსტის 24 სტრიქონია. ასევე, სხვაობაა ვენური სიმღერის მელოდიის ჰარმონიულ სტრუქტურაში: იგი მდიდარია ქრომატიული მოძრაობებით და პირველი, მეხუთე და მეოთხე საფეხურების გარდა, იყენებს მეორე და მეექვსე საფეხურების ჰარმონიას. გარდა ამისა, ზოგჯერ გამოიყენება მინორული ბგერათრიგი და ჰარმონიები. საშემსრულებლო პრაქტიკაში ტემპის ხშირი ცვლა, ასევე, თვალშისაცემია; ისინი მიჰყვებიან „ამბის“ ქარგას და განკუთვნილია იმისთვის, რომ მსმენელი დაძაბულობაში ამყოფონ. ყურადსაღებია თეატრალური ფერმატა მანამ, სანამ მომღერალი მხურვალედ შეუერთდება გუნდს, რომელშიც მსმენელთა უმეტესობაა ჩართული. ტიპური ვენური სიმღერა დაწერილია 2/4 ან 3/4 ზომით და სრულდება განუმეორებელ rubato-ზე.

ვენურ სიმღერაში მეორე ხმის არანჟირება, ზოგჯერ, არ განსხვავდება ალპური სიმღერისგან. მეორე ხმა შეიძლება იმღერებოდეს მთავარი ხმის ზევით. მელოდიის ქრომატიული სტრუქტურის გამო, ეს პრაქტიკა ყოველთვის არ მუშაობს, ამიტომ ხშირად მეორე ხმას წერს კომპოზიტორი – ალპური სიმღერის მრავალხმიანი სიმღერისგან განსხვავებით, სადაც სხვა ხმათა არანჟირებები ძირითადი ხმის ირგვლივ ტრადიციული ხერხებით რეგულირდება, როგორც ზეპირი მემკვიდრეობის ნაწილი (მაგ. 7,8).



ავსტრიული მრავალხმიანი სიმღერის სხვა გამოვლენაა ე.წ. „კონტინუოს პრაქტიკა“ („continuo-practise“) კარინთიაში (Kärnten, ჩრდილოეთ ავსტრია), ზემო ავსტრიასა და ტიროლში (დასავლეთ ავსტრია). ტერმინი „Kontinuopraxis“ ჩამოაყალიბა ავსტრიელმა კომპოზიტორმა თომას კოშატმა (1845-1914), რომელსაც სურდა ყურადღების მიქცევა ბაროკოს მუსიკის ბასო კონტინუოს პრაქტიკაზე, რაშიც იგი ხედავდა ავსტრიულ „კონტინუოს“ („Continuo“) სიმღერასთან შესადარებელ სტრუქტურებს. ავსტრიულ „კონტინუოს“ სიმღერაში ხუთამდე ხმაა: „ტენორი“ (მთავარი ხმა) შუა ხმაშია, მის ზევითაა განლაგებული „Hohe Quint“ (=მაღალი კვინტა) და „Überschlagstimme“ (= გადატრიალებული ხმა) და მთავარი ხმის ქვევით არის „Tiefe Quint“ (=ღრმა კვინტა) და ბანი. მთავარი ხმის ირგვლის არსებული ოთხი ხმა არის „კონტინუო“ ხმები, რაც იმას ნიშნავს, რომ ისინი, ფუნქციური ჰარმონიის კრიტერიუმების მიხედვით, შეავსებენ ჰარმონიებს (Fritz, 1987: 31). მაგრამ ეს სხვა თემაა, სხვა დროის სასაუბრო, ჩვენ გვინდოდა მხოლოდ გვეხსენებინა იგი, ვინაიდან ეს პრაქტიკა და მასთან დაკავშირებული წესები, ასევე, ზეპირი მემკვიდრეობის ნაწილია.

**თარგმნა მარიკა ნადარეიშვილმა**

SUSANNE SCHEDTLER & HERBERT ZOTTI  
(AUSTRIA)

**ABOUT DIFFERENCES OF MULTIPART SINGING IN AUSTRIA.  
VIENNESE AND ALPINE SONG.**

The focal point in our article goes on the one hand to the alpine folksong, which is much diffused in the countrified regions of Austria and on the other hand to the viennese song, which is primarily a city song of the 19./th century.

The viennese song is in fact part of the folk music of a city, who is in musical sense of big importance. Viennese song emerged in the first three decades of the 19.th century and his evolution is not yet completed – under the influence of different musical forms of expression.

Dating back to the time when viennese song arises was the rural impact on it pretty strong. That means both for topical and musical parameters. Other sources of viennese song were theatre songs of the popular comedian stages, the so-called „kitchen songs" as the ancestors of current hit songs, street ballads and the songs of the ambulant musicians as harpists and hurdy-gurdy players. Finally the impact of Viennese Classicism and song-composers as Franz Schubert was obvious.

The first austrian-alpine folkmusic collected with two and three voices were yodeller in the 1820is (Gartner, 1959:93). A few decades later, the Austrian musicologist Guido Adler was the first scientist, who researched on this field (Adler, 1886:326f.). He was talking of repetition and imitation of phrasings within the yodeller. Alpine yodelling is in common sense like other yodellers round of the world: First of all yodelling is a form of singing on syllables. Alpine-austrian yodelling is not composed so much of rapid changes of pitch between the low-pitch register (or chest voice) and the high-pitch head register as it is mostly passed down and often shown on touristic stages. Traditional singers sing the yodellers more slowly and love to hold on the principal chord for a while (fermata). In this form of multipart singing is the sensitive hearing between the voices much more important than the technical performance of rapid pitch changing.

In other early notations of folk songs were written down only the main voice, for example at the collection of Zischka / Schottky 1819 (Zischka&Schottky, 1819). That did not mean, that people didn't sing in multipart way, it means only, that the multipart singing practice of these simple songs were well-known and belonged to the oral heritage. The famous Tyrolean national singers like the *Rainer Family* chanted alpine folksongs from beginning of the 1820ies in four-part manner. Sheet music of this time give us testimonial of their practise, the austrian publisher and composer Ignaz Moscheles edited the Rainer songs in London between 1827 and 1829 (Moscheles, 1829).

The *Rainer Family* belongs to the cultural legacy of the Tyrolean national singers and other alpine ensembles which travelled throughout the whole of Europe and North America from 1820 onwards, and which enjoyed sweeping success in Vienna. The singer and yodeller Trude Mally (1928-2009) and some other vocalists mainly performed songs from this Viennese-alpine repertoire, and the tradition is kept up by younger singers. The most simple alpine melody is built up within eight bars, starts at the keynote or fifth and ends on the keynote. The melody notes (in the horizontal way) are generally related to the particular scale. The alpine song is normally sung a capella, sometimes introduced or accompanied by guitar or so-called styrian diatonic accordion, which is varying mostly between the tonic and the dominant (seventh) chord, rarely the subdominant

too. The most usual parallel movement in a two voices-song happens in thirds or sixth. If join a bass, he is singing (generally) alternately the keynote and the dominant.

The two part singing manner has several alternatives:

1. Add to the main voice a second voice below ("Sekundieren") = to attend [the main voice]
2. Add to the main voice a second voice above ("Überschlagen" = to go over [the main voice])
3. Singing a canon or crossing voices. These two manners we find mainly at yodellers (Fritz, 1987:30). Crossing voices means, a second voice in reverse movement to the main/ first voice (Ex.1,2,3,4,5,6).

### **The Viennese song**

The viennese song is sung by one or maximal two voices. There are exceptions at scores for male choir, but this is kind of a very artificial arrangement. Viennese songs and viennese yodeller, the so-called „Dudler“, will be performed always with instruments. Beginning from the early 19.th century up to now there are several instruments who can perform this task: piano, key accordion, the typical viennese chromatic accordion and viennese harp guitar together or the so-called "Schrammelquartett", who consist of 2 violins, chromatic accordion and harp guitar. The viennese song is a stage song or recitation song (even in the tavern), not like the alpine song, who means a kind of „singing together“.

While the alpine song verse is a so-called „Fourliner“ (=four lines of text), viennese song has often 24 lines of text. Another difference is the melody harmonic structure of viennese song: it's rich of chromatic movements and uses besides the first, fifth and fourth step also the second and the sixth. Furthermore are used sometimes minor scales and harmonies. In the performance practise the frequent changes of tempo also become apparent; they follow the curve of the "story" and are intended to keep the audience in suspense. Noteworthy is the theatrical fermata before the singer fervently bursts into the chorus, which most of the audience generally joins in with. A typical Viennese song is written in 2/4 or 3/4 time and is performed with inimitable rubato.

The arrangement of the second voice in viennese song sometimes does not differ so much from alpine song. The second voice can be sung above the main voice. Due to the chromatic structure of the melody this practise will not always work, so often the second voice is composed from the composer – on the contrary to the multipart singing in alpine song, where the arrangement of the other voices around the main voice is regulated on traditional way as part of the oral heritage (Ex.7,8).

Another austrian multipart manifestation is the so-called „continuo-practise" in Carinthia (Kärnten, South-Austria), Upper Austria and Tyrol (Western-Austria). The term „Kontinuopraxis" formed the carinthian composer Thomas Koschat (1845-1914), who wanted to call attention to the Continuo practise in the baroque music, where he saw comparable structures to the austrian „Continuo" singing. In austrian „Continuo" singing exist up to five voices: The „tenor" (main voice) is in the middle part, above there are „Hohe Quint" (=high fifth) and „Überschlagstimme" (=go over) and below the main voice are the „Tiefe Quint" (=deep fifth) and the bass. The four voices around the main voice are the „Continuo" voices, that means, they will full up the harmonies according to criterions of functional harmony Fritz, 1987:31). But this is another subject to talk about another time, we only wanted to mention it, because this practise and the rules belong to it are also part of oral heritage.

### References

Adler, Guido. (1886). *Die Wiederholung und Nachahmung in der Mehrstimmigkeit. Studie zur Geschichte der Harmonie*. In: Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, Bd.3: 271-34. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Fritz, Hermann. (1988). „Kontinuostimmen. Ein Beitrag zur Typologie volksmusikalischer Mehrstimmigkeit in Österreich“. In: *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes*, Bd 36/37: 30-70. Wien: Bohlau Verlag.

Gartner, Josefine. (1959). „Über die naturhafte Mehrstimmigkeit“. In: *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes*, Bd. 8: 93-119 Wien: Federal Ministry of Education.

Moscheles, Ignaz. (1829). (Editor). *The Tyrolese Melodies. Sung by the Tyrolese Family Rainer, with the ORIGINAL GERMAN WORDS and an ENGLISH TRANSLATION BY T.H. BAYLY ESQRE. Arranged for One or Four voices. With Symphonies and Accompaniments for the PIANO FORTE [...]*, Band 3, London: Willis & Co.

Zischka, Franz & Schottky, Julius. (Editors). (1819). *Österreichischen Volkslieder mit ihren Singweisen*. Pesth (Austria-Hungary).

**მაგალითი 1.** *Bettelweibel*. ტრადიციული. მეორე ხმა ქვევითაა.

**Example 1.** *Bettelweibel*. Traditional. Austria (Zischka & Schottky, 1819)

Second voice is below.



**მაგალითი 2.** *Und die Holzknecht in Wald* („ტყისმჭრელი ტყეში“) ტრადიციული.

მეორე ხმა ქვევითაა.

**Example 2.** *Und die Holzknecht in Wald*. Working song, Traditional. Salzburg, 19. Century.

Second voice is above.



**მაგალითი 3** *Der Ho-e-di*, ტრადიციული. რედაქტირებული ლოის ნეუპერის მიერ, მიტენდორფი, ზალცკამერგუტი. ხმების გადაჯვარედინება.

**Example 3.** *Der Ho-e-di*, Traditional. Edited by Lois Neuper, Mitterndorf, Salzkammergut.

Crossing voices /reverse movement.



**მაგალითი 4.** *Zeiserln*. ტრადიციული.ვენა. ხმების გადაჯვარედინება, უფრო რთული.  
**Example 4.** *Zeiserln*. Traditional. Vienna. Crossing voices more complex.

Zei-ßen so werdn ma g'noot, da rō ü nū ja ho di ri a. ho  
hol er da re dl jo i ri  
uns kennt fasts gän-ze Länd, da rō ü nū ho er dü nū ho da  
hol er dü nū  
re ü nū ja ho da ri ja ho dü nū da rō ü nū ja ho da ri je ho da  
ho da re dl jo i ri ri u u o da redl jo i ri  
re ü nū ja ho da ri ja ho dü nū da rō ü nū ja ho dü nū  
ri u u o da redl jo i ri ri u u o ü nū.

**მაგალითი 5.** *Der „Hätt i di“*, ტრადიციული, XIX ს., იოდელური, როგორც კანონი. ერთმანეთის შემდეგ.

**Example 5.** *Der „Hätt i di“*, Traditional. 19th century. Yodeller as canon („Hintereinand", one after another)

[illegible]

**მაგალითი 6.** *Küahmelcher*. ტრადიციული. ზალცკამერგუტი, (ზემო ავსტრია). ასრ. გოიზერერ ვიერგესანგი. ორზე მეტხმიანობა. ოთხხმიანი ჰარმონია: სამი ხმა+ბანი (რაც ნიშნავს ფუნქციონალურ ბასს).

**Example 6.** *Küahmelcher*. Traditional, Salzkammergut (Upper Austria). Interpreter: Goiserer Viergesang. More than two voices. Four part harmony: three voices + bass (that means functional bass).

Jo e ho hol, dje, holdjo i ri di ri duli jo e djo hol-djo i jo e djo di  
jo djo e jo hol-djo, holdjo di ri di ri duli jo e djo i djo u di  
ri duli jo i hollo-djo i djo i jo i djo di jo i di jo e hollo-re u di djo di  
ri duli jo e djo i djo e djo di jo djo e ho hollo-re, Djo i ri di  
ri duli jo e djo i djo

Ein in vielen Ausformungen gesungen von alter Goiserer-Ludler

**მაგალითი 7.** *Lemonimann*. ტრადიციული. ალპურის მსგავსი ვენური სიმღერა.

**Example 7.** *Lemonimann*. Traditional. Viennese song similar to alpine song.

A-ber z'leich auf der Bruck'n da geht der Gspal an  
da fragt mi der Mautner obian Mautzett L han.  
I hab hael kan Maut-zettl und i zuehl a ka  
Maut und i geh zu mein Deandl kimmt's her wann's enk'

traul's und i geh zu mein Deandl kimmt's her wann's enk  
traul's! Hu lo da ni du u o Hu lo da  
wal lode ro hu lo da nix du u o Hül's o-der  
hül's net

Transkription Gertraud Pressler  
nach Trude Mally & Karl Nagl

**მაგალითი 8.** *Wann mi der Herrgott fragert.* („როდის ითხოვს ღმერთი?“) მუსიკა: რომან დომანიგ-როლი, ტექსტი: ფრანც ალმედერი. პირველი ხმის შემსრულებელი: მალი ნაგლი, მეორე და მესამე ხმის შემსრულებლები: შტადლმაიერი და კროუპა.

**Example 8.** *Wann mi der Herrgott fragert.* Music: Roman Domanig-Roll, Text: Franz Allmeder. Interpreter 1: Maly Nagl (one voice); Interpreter 2: Stadlmayer & Kroupa (two voices).

Langsam, doch nicht schieppend

Verse A a Cis H e7 E H e7 E A a A a E H e7 E  
Me' Ah-ni hat mir oft und oft a schö-ne G'schicht'er - zählt. So hat er g'sagt: Der Herr-gott kommt mit  
un - ter auf die Welt. Und wem er da be - geg - nen tuat, den red't er freund - lich an, und je - der from - me  
Wunsch, der geht auch in Er - fül - lung dann. 1.-2. Das wär doch wirk - lich gar net schlecht, i wüß schon, was i  
sa - gen möcht: Wann mich der Herr - gott fra - gert, ob mir denn gar nix fehlt,  
da ma - chert i a Buk - kerl, das schön - ste auf der Welt. I  
sa - gert: Lia - ber Herr - gott, wannst grad' guat auf - g'legt bist, dann schick' die  
al - te Zeit zu - rück, die Zeit, die Zeit voll Glück.



**ფრანკ შერბაუმი (პერმანია)  
სიმჰა არომი (საფრანგეთი)  
ფრანკ კეინი (საფრანგეთი)**

## **ვლ. ახობაძის სვანური სიმღერების კრებულიის ჰარმონიული სტრუქტურის გრაფიკული შედარებითი ანალიზი**

### **1. შესავალი**

წინამდებარე ნაშრომში შემოთავაზებულია სამხმიანი ვოკალური მუსიკის შედარებითი ანალიზისა და ჰარმონიული სტრუქტურის ვიზუალიზების გამოთვლითი მეთოდი. ამ კვლევაში გამოყენებული მონაცემთა ნაკრები იდენტიფიცირებულია იმისა, რაც გამოვიყენეთ კვლევაში შერბაუმი და სხვ., (Scherbaum et al., 2015) – ესაა სვანური მრავალხმიანი სიმღერების კრებული (ახობაძე, 1957). ჩვენი ადრეული შრომის მსგავსად, აქ სიმღერა განიხილება, როგორც დისკრეტული დროითი პროცესი, სადაც ჰარმონიული ან მელიოდური მდგომარეობა იცვლება სიმღერაში ფარულად არსებული უცნობი წესების მიხედვით. მიუხედავად ამისა, ჩვენი წინა კვლევისგან განსხვავებით, არ არსებობს ვარაუდები ამ წესების ალბათურ ან დეტერმინისტულ ბუნებასთან დაკავშირებით.

### **2. მეთოდოლოგიური ჩარჩო**

ანალიზის იმ წინასწარი დამუშავების ეტაპზე, რომელიც დეტალურადაა აღწერილი ჩვენს ადრინდელ შრომაში (Scherbaum et al., 2015), თითოეული სანოტო ნიმუში (სურ.1) ხელით გადავიტანეთ კომპიუტერისთვის წასაკითხად მოსახერხებელ XML ფორმატში და შევამოწმეთ გამოყენების მოხერხებულობისა და სიმარტივის თვალსაზრისით (მაგ., განვიხილეთ მხოლოდ გარკვეული ხანგრძლივობის სამხმიანი სიმღერები) და გარდავეყენეთ ჰარმონიული სტრუქტურების დროით თანმიმდევრობაში (სურ. 2).

ეს გამოსახულება მთლიანად ასახავს სიმღერაში ჰარმონიული სტრუქტურების ჩამონათვალსა და თანმიმდევრობას, მაგრამ ეს ფორმა (როგორც აღნიშვნებისა და რიცხვების ჩამონათვალის სია) ადამიანისთვის არცთუ მოსახერხებელია საანალიზოდ. მუსიკოლოგიური ინტერპრეტაციის გამარტივების მიზნით, გადავწყვიტეთ, ზემოთ მოყვანილი ჰარმონიული სტრუქტურების გამოსახულება გადაგვეყვანა კილოს საფეხურებში არომისა და ვალეჰოს კვლევის მიხედვით (Arom & Vallejo, 2008), რომელიც განხორციელდა, როგორც ავტომატური მეთოდი (აღწერილია კვლევაში შერბაუმი და სხვ. 2015). აღმოჩნდა, რომ გამოყენებულ სიმღერათა 99% იყო კილოში ლა (75%), სოლ (21%) და რე (3%). ეს კილოები ერთმანეთისგან განსხვავდება მხოლოდ ტერციებისა და სექსტების სიდიდით, რომლებიც იმღერება როგორც პატარა ან დიდი. ერთ-ერთი ჩვენგანის (ფრანკ კეინის) სვანურ სიმღერასთან დაკავშირებული ხანგრძლივი პრაქტიკული გამოცდილება, ასევე, აუთენტური სვანი მომღერლების ბოლოდროინდელ ჩანაწერებზე დაკვირვება (Scherbaum, 2016) გვიბიძგებს იმისკენ, რომ ტერციები და სექსტები ტრადიციულ სვანურ მუსიკაში არც პატარაა და არც დიდი; გამოტანილია დასკვნა, რომ ახობაძის კრებულის სხვადასხვა კილოდ დაყოფის იდეა მონაცემებით საკმარისად არაა გამყარებული. ამიტომ თანმიმდევრული ანალიზისთვის პირობითად ნავარაუდევია იყო, რომ ყველა სიმღერა განეკუთვნება ერთადერთ 7-საფეხურიან კილოს, სადაც დიდ და პატარა ინტერვალებს შორის განსხვავება შემცირებულია, მაგრამ რომლისთვისაც კონკრეტული ბგერათრიგი არ უნდა იყოს განსაზღვრული.

ვიზუალიზების გამარტივების მიზნით, ჰარმონიული სტრუქტურის ასახვისთვის ჩვენ

ავირჩიეთ ჩანერის მეთოდი ზედა და ქვედა ინდექსით, სადაც რომაული ციფრები მიუთითებს აკორდის ბანის ბგერის სიმალლეს (ან, უბრალოდ, ერთხმთან მონაკვეთში ნოტის სიმალლეს), გამოსახულს კილოს საფეხურის სახით. შუა და ზედა ხმის ბანთან წარმოქმნილი ინტერვალები მოცემულია, შესაბამისად, ქვედა და ზედა ინდექსით. მთელი აკორდი (ჰარმონიული სტრუქტურა) ჩასმულია მრგვალ ფრჩხილებში და გარეთა ზედა ინდექსი აღნიშნავს მის ხანგრძლივობას. მაგალითად, სიმლერის პირველი სამხმანი აკორდი  $\{E4, D4, A3\}$ , 2} ითარგმნება, როგორც  $(VII^P_4)^{1/2}$ , სადაც ბანის ნოტი A3 შეესაბამება კილოს VII საფეხურს (ფინალისი არის B3-ზე) და ნოტები D4 (შუა ხმა) და E4 (ზედა ხმა) — მისგან აღმავალი მიმართულებით კვარტასა და კვინტას. გრძლიობა არის ორი მეოთხედი, რომელიც შეესაბამება 1/2 ნოტს, როგორც ესაა ნაჩვენები გარეთა ზედა ინდექსით.

ამგვარად, თანმიმდევრული ანალიზისთვის ჩვენ კონცენტრირება მოვახდინეთ 72 ძირითად სიმლერაზე, რომლებმაც დააკმაყოფილეს ყველა ხარისხობრივი კრიტერიუმი. ვინაიდან ამ ეტაპზე ყურადღებას ვამახვილებთ სიმლერების ჰარმონიულ (და არა დროით) სტრუქტურაზე, შემდგომი განხილვისას არ შევხებით ინფორმაციას ხანგრძლივობის შესახებ. თითოეული სიმლერისთვის ეს ადვილებს აკორდული თანმიმდევრობების წაკითხვას (სურ. 3). ამ აკორდული თანმიმდევრობის სქემების შექმნით მთავრდება წინასწარდამუშავების ეტაპი, რაც საფუძველია შემდგომი ანალიზისთვის.

საანალიზო კრებულის სიმლერებში ჰარმონიული სტრუქტურის შესახებ პირველი წარმოდგენის შექნის მიზნით, ჩვენ დავინწყეთ რამდენიმე შერჩეული სიმლერის ვიზუალური სინტაქსური ანალიზი, რომლის დროსაც ის ხელით დაყვავით და აკორდები იმგვარად გადავანაცვლეთ, რომ ორი ან მეტი აკორდის ყველა განმეორებადი თანმიმდევრობა ადვილად შეიმჩნევა გადანაცვლებულ ცხრილში მათი ჰორიზონტალური პოზიციის მეშვეობით. ეს პარადიგმატული ფორმა სიმლერისთვის „თამარ მეფელა“ ნაჩვენებია სურ. 4-ზე.

სურ. 4. გვიჩვენებს სიმლერის ჰარმონიული ორგანიზების ვიზუალიზაციას და ანალიზის ეფექტურ გზას. ცხრილის ფორმა კარგად ესადაგება ინდივიდუალური სიმლერების ანალიზს. მიუხედავად ამისა, ის ნაკლებად მოსახერხებელი ხდება რამდენიმე სიმლერის ერთობლივი ანალიზისთვის, ვინაიდან ისინი დაეფუძნება, სულ ცოტა, ნაწილობრივ, განსხვავებულ აკორდებს და შესაბამისი ცხრილების ინტერპრეტირება შეუძლებელი თუ არა, საკმაოდ რთული იქნება. ამიტომ, შემდგომი ანალიზისთვის ავირჩიეთ განსხვავებული გამოსახულება — ე.წ. ორიენტირებული გრაფიკი (მაგ., Chartrand, 1985), რომელიც ცალკეული სიმლერის შემთხვევაში მშვენივრად შეესაბამება სურ. 5-ის ცხრილურ ფორმას, მაგრამ იგი, ასევე, შეიძლება გამოყენებული იქნას რიგი სიმლერების ერთობლივი ანალიზისთვის და ამით, დამატებით, სხვა მოსახერხებელ თავისებურებას შეიცავს.

### 3. სიმლერების გამოსახვა ორიენტირებული გრაფიკების მეშვეობით

როგორც ეს სურ. 4-დან ჩანს, მთელი სიმლერა ემყარება შემდეგ აკორდებს (აქ განლაგებულია იმ თანმიმდევრობით, რომლითაც ისინი პირველად გამოჩნდებიან სიმლერაში):  $\{VII^5_4, VII^6_4, VII^7_5, VI^5_3, VII^3_1, I^5_1, VII^5_3, VI^5_5, V, I^5_1, I^4_2, I^5_3, III, VII^4_2, I^1_1\}$ , სადაც III და V არის კილოს შესაბამისად III და V საფეხურები. თუ ამ აკორდების რიგს ავაგებთ, როგორც წევრობების რიგს წრის გარშემო, ისე, როგორც ესაა სურ. 5 ა-ზე, შესაძლებელია ერთი ჰარმონიული თანმიმდევრობა სიმლერაში წარმოვადგინოთ, როგორც ერთი წევრობის მეორესთან შემაერთებული წიბო. მათემატიკურად რომ ვთქვათ, ეს შეესაბამება სიმლერის გამოსახულებას, როგორც ორიენტირებული გრაფიკი  $G=\{V,E\}$  (CHARTRAND, 1985), რომელიც შედგება V წევრობის რიგისგან (გამოსახვენ სიმლერის ჰარმონიულ სტრუქტურას) და წიბოების რიგისგან E, რომელიც წარმოადგენს აკორდულ თანმიმდევრობებს.

სურ. 5 ბ-ზე გამოსახულია, მაგალითად, თანმიმდევრობა სიმლერის სამხმანი მონ-

აკვეთის დასაწყისიდან (აკორდის ინდექსი 4 სურ. 4-ზე) სურ. 4-ის მეორე ხაზის პირველ აკორდამდე (აკორდის ინდექსი 4). თითოეული მოძრაობა ასახულია ისრით, სადაც ბოლო აკორდისკენ მოძრაობა მწვანე ისრითაა აღნიშნული. სურ. 5 c, d და e აჩვენებს შემდგომ აკორდულ თანმიმდევრობებს, რომლის ინდექსებია, შესაბამისად, 15, 15 და 22. სურ. 5 f-ზე წარმოდგენილია მთელი სიმღერის გრაფიკი.

დროითი ჰარმონიული განვითარება, ასევე, კავშირი სიმღერის წარმოდგენილ გრაფიკულ გამოსახულებასა და ნახ. 4-ის პარადიგმატულ ცხრილს შორის უკეთესად ჩანს, თუ სურ. 5-ს დავამატებთ ვერტიკალურ დროის აღმნიშვნელ ღერძს, როგორც ეს ნაჩვენებია სურ. 6-ზე. კვლავ, აკორდული თანმიმდევრობა ნაჩვენებია, როგორც წრის გარშემო „აკორდულ“ წვეროებს შორის ბილიკი. თუმცა, თანმიმდევრობის ყოველ ნაბიჯთან ერთად, ეს ბილიკი ოდნავ მაღლა გადანაცვლდება მცირე ერთეულით. ამგვარად, მყისვე ნათელია, რომელი აკორდებია ერთზე მეტჯერ გამოყენებული და რამდენჯერ. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, აკორდული სეგმენტების განმეორება, რაც სურ. 4-ზე შეიძლება ცხრილის ჰორიზონტალური რიგის სტრუქტურით იქნას გამოყვანილი, ახლა მყისიერად ჩანს სურ. 6-ის ვერტიკალურ სტრუქტურაში.

მიუხედავად იმისა, რომ სურ. 6 ნათლად აჩვენებს აკორდული თანმიმდევრობის დროით განვითარებას და ორგანიზებას, როგორც მარყუჟებისა და სწორხაზოვანი სეგმენტების თანმიმდევრობა ინდივიდუალური სიმღერისთვის, რუტინული ანალიზისა და კერძოდ, სიმღერათა შედარებისთვის იგი ნაკლებ სასარგებლოა მისი სირთულის (3D დი-აგრამა) გამო, რაც, როგორც ჩანს, უკეთესად ხორციელდება 2D გამოსახულებაში. მიუხედავად ამისა, გამოსახულების გამარტივების მიზნით, ამავდროულად, იმ ინფორმაციის შენარჩუნებით, თუ რომელი აკორდი გამოიყენება ერთზე მეტჯერ და რამდენად ხშირად, ჩვენ შევცვალებთ ისრების სისქე გამოვრებათა რაოდენობის გათვალისწინებით და კონკრეტული სეგმენტი იქნა გამოყენებული სიმღერაში, როგორც ეს ნაჩვენებია სურ. 7-ზე.

მიუხედავად იმისა, რომ სურ. 7 მშვენიერად წარმოაჩენს ინფორმაციას სიმღერის „თამარ მეფლა“ ჰარმონიული სტრუქტურის შესახებ, გრაფიკის სირთულე კიდევ უფრო შეიძლება შემცირდეს წვეროების პოზიციის რეორგანიზებით იმგვარად, რომ მინიმუმამდე იქნას დაყვანილი წიბოების გადაკვეთების რაოდენობა. ტექნიკური თვალსაზრისით, ეს შესატყვისება ე.წ. გრაფიკს "TUTTE LAYOUT", რომელიც ნაჩვენებია სურ. 8 a-ზე. სურ. 8-ზე წარმოდგენილია სიმღერის „თამარ მეფლა“ ჰარმონიული სტრუქტურა ძალიან ეფექტური გრაფიკული მეთოდით, სადაც წვეროების სიახლოვეც და წიბოების სისქეც სასარგებლო ინფორმაციის შემცველია. წვეროების სიახლოვე ასახავს მსგავსი აკორდის გამოყენების სიხშირეს. ეს შემდგომ გამოსახულია სურ. 8 a-ზე, რომელიც გვიჩვენებს, თუ რამდენჯერაა გამოყენებული აკორდი სიმღერაში „თამარ მეფლა“. შეიძლება ვნახოთ, მაგალითად, რომ ყველაზე მეტად ხშირად გამოყენებადი აკორდია  $VI^5_3$ , რომელიც გამოიყენება ათჯერ, მას მოსდევს 8-ჯერ გამოყენებული აკორდები  $VII^5_4$  (საწყისი აკორდი),  $V^7_5$  და  $VII^3_1$ . მეორე მხრივ, წიბოს სისქის მიხედვით შესაძლებელია დავადგინოთ, რომ, მაგალითად,  $V^7_5$ ,  $VI^5_3$ ,  $VII^3_1$  არის ყველაზე ხშირად გამოყენებადი აკორდული თანმიმდევრობა მთელი სიმღერის მანძილზე.

### 3.1. ორი სიმღერა

გრაფიკულ ჩარჩოში ინდივიდუალური სიმღერა წარმოადგენს უბრალოდ „ბილიკს“ („სიმღერის ბილიკი“) „აკორდების ლანდშაფტში“, რომელსაც ვუწოდებთ „აკორდულ ღერძს“ („CHORDSCAPE“). სიმღერის ბილიკის ინდივიდუალური სეგმენტის სისქე გამო-სახავს, თუ რამდენად ხშირად „მოგზაურობს“ კონკრეტული სეგმენტი. სიმღერის, როგორც ორიენტირებული გრაფიკის, ინტერპრეტირება, შესაძლოა, მუსიკოლოგის მხრიდან გარკვეულ მომზადებას მოითხოვს, მაგრამ მისი უპირატესობა ნათელი ხდება ყველა სიმ-

ლერის ანალიზის შემთხვევაში. ბუნებრივია, სიმლერის ბილიკის კონცეფცია მარტივად ვრცელდება სიმლერების უფრო დიდ რაოდენობაზე, ამისათვის საჭიროა, უბრალოდ, ახალი აკორდების (წვეროების სახით) დამატება „აკორდულ ღერძზე“ და მათი პოზიციების ხელახალი გამოთვლა იმგვარად, რომ ყველა სიმლერის გადამკვეთი ბილიკების რაოდენობა მინიმუმადე იქნას დაყვანილი. ეს წარმოდგენილია სურ. 9-ზე, სადაც ორი სიმლერის კომბინაციაა მოცემული.

სურ. 9 მშენიარდა წარმოდგენს, რომელი აკორდია ერთდროულად გამოყენებული ორივე სიმლერაში და რომელი – მხოლოდ ერთ-ერთ მათგანში. ყურადღებით დაკვირვებისას, ასევე, იკვეთება საინტერესო დეტალები: მაგალითად, მიუხედავად იმისა, რომ ორივე აკორდი –  $VI^5_3$  და  $VII^5_3$  – გვხვდება ორივე სიმლერაში, ისინი სხვადასხვანაირადაა გამოყენებული. სიმლერაში №3 (ზედა სურ.) სახეზეა აკორდული თანმიმდევრობა ორ აკორდს შორის, მაშინ, როდესაც სიმლერაში №9 ისინი არაა წარმოდგენილი. არ გვინდა აღნიშნულის აქ დაკონკრეტება, მხოლოდ მოგვყავს ეს ნიმუში, როგორც მაგალითი იმ თავისებურებებისა, რაც მარტივი ვიზუალური დათვალიერების შემთხვევაში შეიძლება გამოიკვეთოს სიმლერების ბილიკების შედარებისას. კვლავ უნდა აღინიშნოს, რომ წვეროების პოზიცია იმგვარადაა გათვლილი, რომ გადამკვეთი ნიბოების რაოდენობა მინიმალურია, აკორდის წვეროების სიახლოვე ასახავს, თუ რამდენად ხშირადაა გამოყენებული აკორდი ყველა გაანალიზებულ სიმლერაში (აქ ორია). აღნიშნული უფრო რელევანტური ხდება მთელ კრებულთან მიმართებით, რაც ქვევით იქნება ნაჩვენები.

### 3.2. მთელი კრებული

ზემოთ უკვე განხილული და ნაჩვენები იყო, რომ ორიენტირებული გრაფიკებით სიმლერების გამოსახვა და აკორდულ ღერძში სიმლერის ბილიკების სახით მათი წარმოდგენა, სიმლერების ჰარმონიული ორგანიზებისა და მათი კავშირების ანალიზის საინტერესო გზებს სახავს. წინამდებარე მოხსენების შეზღუდული მოცულობის გამო, შეგვიძლია მხოლოდ ამ მეთოდის პოტენციალის ზედაპირი მოვსინჯოთ და ზოგიერთი თავისებურება გამოვკვეთოთ. თუ, მაგალითად, ყველა სიმლერის ბილიკებს გამოვსახავთ ერთ გრაფიკში მთელი კრებულის სრულ აკორდულ ღერძზე, მივიღებთ სურ. 10-ს.

კვლავ, წვეროების პოზიცია გათვლილი იყო იმგვარად, რომ ტოტალური ბილიკების გადამკვეთა მინიმალური ყოფილიყო. მათი პოზიციებიდან აკორდული ღერძის გარე ლოკაციებზე, შესაძლებელია მყისვე ამოვიცნოთ აკორდები, რომლებიც უფრო იშვიათად გამოიყენება (თუნდაც, მხოლოდ ერთხელ), მაშინ, როდესაც კრებულში ყველაზე მეტად გამოყენებადი აკორდები განთავსებულია ცენტრში, ესენია:  $VII^5_3$  : 529-ჯერ;  $VI^5_3$  : 332-ჯერ,  $I^5_3$  : 322-ჯერ,  $VII^5_1$  : 182-ჯერ,  $VII^5_4$  : 156-ჯერ,  $I^5_4$  : 152-ჯერ,  $I^1_1$  : 144-ჯერ,  $I^6_4$  : 112-ჯერ,  $I^1_1$  : 107-ჯერ.

ახლა კი შესაძლებელია, ასევე, რაოდენობრივად გამოითვალოს სიმლერებს შორის კავშირი მათი ჰარმონიული ორგანიზების თვალსაზრისით. აღნიშნულის რელიზების დახვეწილი გზა შემოთავაზებულია ე.წ. „სამონის რუკის (SAMMON'S MAP, SAMMON, 1969) მეშვეობით, რაც ნაჩვენებია სურ. 11-ზე.

ტექნიკური დეტალების დაკონკრეტების გარეშე აღვნიშნავთ, სამონის რუკის წერტილები გამოთვლილია იმგვარად, რომ ორ ინდივიდუალურ წერტილს (თითოეული აღნიშნავს სიმლერას) შორის ორგანზომილებიანი ურთიერთდაშორება საკმაოდ კარგად ასახავს შესაბამისი სიმლერის ბილიკების ურთიერთდაშორებების განსხვავებას. აღნიშნულის უფრო დეტალურად ილუსტრირების მიზნით, სურ. 12-ზე ნაჩვენებია ოთხი მაგალითი, რომლებიც მნიშვნელოვნად განსხვავდება სიმლერებს შორის ურთიერთდაშორებით.

ორ სიმლერას სურ. 12-ის ზედა ნაწილში (AKH68 და AKH76) ძალიან განსხვავებული სიმლერის ბილიკი და, ამდენად, ჰარმონიული სტრუქტურები გააჩნია, რაც ასახულია

სამონის რუკაზე სურ. 11-ში მათი ოპოზიციური განლაგებით, მაშინ, როდესაც AKH30 და AKH47 ახლოსაა ერთმანეთთან განლაგებული და უფრო მეტად მსგავსი ჰარმონიული სტრუქტურებით ხასიათდება.

არსებობენ მუსიკოლოგები, რომელთაც უამრავი სტატისტიკური კითხვა აქვთ და აინტერესებთ სიმღერების ჰარმონიული ორგანიზება, მაგრამ ურთულდებათ კლასიკური კვლევების რაოდენობრივად ჩამოყალიბება, მით უფრო მაშინ, როდესაც დიდ კრებულებზეა საუბარი (Arom & Vallejo, 2008). განხილული მეთოდისთვის კრებულის სიდიდე აღარ წარმოადგენს რეალურ წინააღმდეგობას. ისეთი კითხვები, როგორიცაა „რომელია ყველაზე გრძელი აკორდული თანმიმდევრობა, რომელიც გვხვდება კრებულის ერთზე მეტ სიმღერაში?“ ან „რომელია ყველაზე მეტად გავრცელებული 6 აკორდის თანმიმდევრობა, რომელიც გვხვდება ერთზე მეტ სიმღერაში?“ ამ და სხვა მრავალ მსგავს კითხვაზე პასუხის გაცემა ადვილია ჩვენი მეთოდებით, რომლებიც სანოტო ტექსტის მათემატიკაზე დაფუძნებულ ანალიზს ემყარება. მხოლოდ აღნიშნულის ილუსტრირების სახით, პირველ კითხვაზე პასუხია თანმიმდევრობა  $\{VI^5_3, VI^5_3, VI^5_4, VI^5_3, VI^5_3, VI^5_1, I^1_1\}$ , რომელიც გვხვდება სიმღერებში №45 და №46; ხოლო მეორე კითხვაზე პასუხია თანმიმდევრობა  $\{VI^5_3, VI^5_5, VI^5_4, VI^5_3, VI^5_1, I^1_1\}$ , რომელიც ჟღერს 9-ჯერ №13 და №22 სიმღერებში; ყველა მათგანი მიღებულია მათემატიკური კოდირების რამდენიმე ხაზის მეშვეობით.

#### 4. დასკვნები

სიმღერების ორიენტირებული გრაფების სახით წარმოდგენა ინდივიდუალური სიმღერის ჰარმონიული ორგანიზების რაოდენობრივი ანალიზის საშუალებას იძლევა გრაფიკული, გამჭვირვალე და თანმიმდევრული გზით. ის, ასევე, უზრუნველყოფს მთელი კრებულის სიმღერების რაოდენობრივ შედარებას, მაგალითად, ვიზუალიზების მრავალგანზომილებიანი მეთოდებით (როგორც სამონის რუკაა). შედეგობრივი კავშირები ბოლო ანალიზებიდან შეიძლება აისახოს იმგვარად, რომ გამოყენებულ იქნას მომდევნო მუსიკოლოგიურ კვლევებში, თუნდაც, არამათემატიკური მიმართულების ანალიტიკოსების მიერ. მიუხედავად იმისა, რომ ანალიზი კონცენტრირებული იყო აბოხაძის სვანური სიმღერების კრებულის ირგვლივ, ადვილად შეიძლება ამ მიდგომის გამოყენება სხვა რეგიონების მუსიკისა და, ზოგადად, სანოტო ტექსტის ანალიზისთვის. ეს შრომა, უპირველესად, მეთოდოლოგიური კვლევაა, თუმცა წარმოდგენილმა ანალიზმა წინ წამოსწია რიგი საკითხებისა, რომლებიც ეხება ჩანერის პროცესს და ამ კრებულში შესული სიმღერების კილოური სტრუქტურისა და ჰარმონიული ორგანიზების რიგი საინტერესო მიგნება წარმოაჩინა.

თარგმნა მარიკა ნადარეიშვილმა

*FRANK SCHERBAUM (GERMANY)*

*SIMHA AROM (FRANCE)*

*FRANK KANE (FRANCE)*

## GRAPHICAL COMPARATIVE ANALYSIS OF THE HARMONIC STRUCTURE OF THE V. AKHOBADZE CORPUS OF SVAN SONGS

### 1. Introduction

The present paper proposes a computational approach to the comparative analysis and visualization of the harmonic structure of three-voiced vocal music. The dataset which we have been using in this study is the same as in Scherbaum et al. (2015), a corpus of polyphonic songs from Svaneti (Akhobadze, 1957). Similar to our earlier work, a song is treated as a discrete temporal process in which harmonic or melodic states change according to unknown rules which are implicitly contained in the song itself. In contrast to our prior study, however, there are no assumptions regarding the probabilistic or deterministic nature of these rules.

### 2. Methodological framework

In the preprocessing phase of the analysis, which is described in detail in Scherbaum et al. (2015), each score (e. g. fig. 1) was manually transferred into a computer readable XML format and checked against a set of usability criteria (e.g. only three voiced songs of certain length were considered) and converted into a temporal sequence of harmonic states (fig. 2).

This representation completely captures the inventory and progression of harmonic states in the song, but in this form (as list of lists of labels and numbers) not very convenient for human analysis. In order to facilitate the musicological interpretation we decided to first transform the harmonic state representation above into mode degrees following the approach of Arom and Vallejo (Arom & Vallejo, 2008), which was implemented as an automatic procedure described in Scherbaum et al. (2015). It turned out that 99% of the usable songs were in mode La (75%), Sol (21%), and Re (3%). These modes differ only in the sizes of their 3rds and 6ths being sung as minor or major. Based on the long standing practical experience of one of us (FK) with Svan singing, but also based on the observation of recent recordings of authentic Svan singers (Scherbaum, 2016) which suggest that 3rds and 6ths in traditional Svan music are neither sung as minor nor as major intervals, it was concluded that the separation of the Akhobadze corpus into different modes is not sufficiently supported by the data. For the subsequent analysis it was therefore provisionally assumed that all songs belong to a single 7-step mode in which the distinction between minor and major intervals is dropped, but for which the particular scale does not have to be specified.

In order to facilitate the visualization, we choose a subscript-superscript notation for the harmonic states in which roman numerals indicate the pitch of the bass note of a chord (or simply the pitch of the note in case of a monophonic part) expressed as mode degree. The intervals formed by the middle and top voice against the bass are given as subscript and superscripts, respectively. The whole chord (harmonic state) is put into parenthesis and an outer superscript denotes its duration. For example, the first three-voice chord of the song  $\{\{E4, D4, A3\}, 2\}$  translates into  $(VII^5_4)^{1/2}$  with the bass note A3 corresponding to the mode degree VII (the finalis is on B3) and the notes D4 (mid-

dle voice) and E4 (top voice) to a 4th and a 5th above it. The duration is 2 quarter note beats which corresponds to a 1/2 note, as indicated by the outer superscript.

Therefore, for the subsequent analysis we concentrate on the 72 core songs which passed all the quality criteria. Since for now we are focussing on the harmonic (and not the temporal) structure of the songs, we drop the duration information from further considerations. For each song this leaves us with a simple and easy-to-read sequence of chord progressions (fig. 3). The generation of these chord progression tables concludes the preprocessing and provides the basis for the subsequent analysis.

In order to obtain a first idea of the harmonic structure of the songs in the analysed corpus, we started out with a visual syntactic analysis of a few selected songs in the course of which we manually segmented and rearranged the chords in such a way that all reiterative sequences of two or more "states" are easily identified by their horizontal position in the rearranged table. For the song "Tamar mepla" this paradigmatic form is shown in fig. 4.

Fig. 4 provides an effective way to visualize and analyze the harmonic organization of the song. The tabular form of the grid is well suited for the analysis of individual songs. However, it becomes less convenient for the joint analysis of several songs since in general they will be based on at least partially different chords and the corresponding tables become quite difficult if not impossible to interpret. Therefore, for the following analysis we choose a different representation, namely as so-called directed graphs (e. g. Chartrand, 1985), which for individual songs is nicely related to the tabular form of fig. 5, but which can be also be used for the joint analysis of a set of songs and which in addition offer a number of other convenient features.

### 3. Representation of songs as directed graphs

As can be seen from Fig. 4, the complete song is based on the following chords (here ordered in the sequence in which they first appear in the song):  $\{ VII^5_4, VII^4_4, VII^6_4, V^7_5, VI^5_3, VII^3_1, I^5_1, VII^5_3, VI^5_5, V, I^3_1, I^4_2, I^5_3, III, VII^4_2, I^1_1 \}$  with III and V being single notes on the mode degree III and V, respectively. If we plot the set of these chords as a set of vertices along a circle as done in fig. 5 a, we can represent a single harmonic progression in the song as an edge connecting one vertex with another. Mathematically speaking, this corresponds to the representation of the song as a directed graph  $G = \{V, E\}$  (Chartrand, 1985) which consists of a set of vertices V (representing the harmonic states of the song) and a set of edges E which represent the chord progressions.

Fig. 5 b illustrates for example the progression from the beginning of the three-voice part of the song (chord index 4 in Fig. 4) to the first chord in the second row of Fig. 4 (chord index 14). Each step is indicated by an arrow with the last progression in the sequence shown in green. Fig. 5 c), d), and e) show the further progression to chord indices 15, 16, and 22, respectively. Fig. 5 f) shows the graph for the complete song.

The temporal harmonic development, but also the relationship of the graph representation of the song to the paradigmatic table form of fig. 4 is better seen if we add a vertical time axis to Fig. 5 as illustrated in Fig. 6. Again, the chord progression is shown as a path over the chord vertices oriented along a circle. However, with each step in the sequence the path moves upwards by a small amount. This way, it becomes immediately obvious which chords are visited more than once and how often. In other words, the repetition of chord segments, which in Fig. 4 can be deduced from the row structure of the table becomes now immediately visible in the vertical structure of Fig. 6.

Although fig. 6 nicely illustrates the temporal development and the organization of the chord

progression as a sequence of loops and straight segments for an individual song, its complexity (as 3D plot) make it less useful for routine analysis and in particular for the comparison of songs which seems to be better done in a 2D representation. However, in order to simplify the display but still keep the information regarding which of the chords are used more than once and how often, we change the thickness of the arrows according to the number of times a particular segment has been used within the song as shown in fig. 7.

Although fig. 7 already nicely condenses the information regarding the harmonic structure of the song "Tamar Mepla", the complexity of the graph can still be reduced by reorganising the vertex positions such that the number of edge crossings is minimized. Technically speaking this corresponds to the so-called "Tutte layout" of the graph which is shown in fig. 8 a. Fig. 8 shows the harmonic structure of the song "Tamar Mepla" in a very efficient graphical way in which both the proximity of the vertices and the thickness of the edges carry useful information. The proximity of the vertices reflects a similarity in the frequency of the chords being used. This is further illustrated in fig. 8 b which shows the number of times the corresponding chord is used in the song "Tamar Mepla". It can be seen for example that the most common chord is which is used 10 times, followed in frequency by the chords (the starting chord), , and each of which are used 8 times. From the edge thicknesses in fig. 8 a on the other hand, one can see for example that the sequence  $V_5^7$ ,  $VI_3^5$ ,  $VII_1^3$  is the most often used chord progression in the whole song.

### 3.1 Two songs

Within the graphical framework, an individual song is simply a "path" (called "song path") in a "landscape of chords" which will be referred to as "chordscape". The thickness of the individual segments of a song path reflects how often the particular segment is "travelled". The interpretation of songs as directed graphs might require some training on the side of a musicologist but its advantages become obvious in the context of analysing a whole set of songs together. Naturally, the concept of song paths is easily expanded to a larger group of songs by simply adding new chords (as vertices) to the chordscape and recalculating their optimum positions so that the number of path crossings of all song paths is minimized. This is illustrated in fig. 9 for the combination of two songs.

Fig. 9 nicely shows which of the chords are jointly used by both songs and which of the chords are used exclusively by one or the other. On closer inspection it also reveals interesting details for example that although both the chords and are used in both songs, they are used in different ways. In song number 5 (top panel) there are direct chord progressions between the two chords while in song number 9 their are not. We don't want to elaborate on this here but just give this as an example of the kind of features which can be derived from the comparison of song paths simply by visual inspection. Again it is worth noting that because the position of the vertices is calculated such that the number of path crossing is minimized, the proximity of chord vertices reflects a similarity in the number of times the chord is used in the complete set of songs analysed (here two). This becomes even more relevant for the complete corpus as will be shown below.

### 3.2. Whole corpus

As already discussed and illustrated above, the representation of songs as directed graphs and their display as song paths in a chordscape offers interesting ways of graphically analysing the harmonic organization of songs and their relationships. Due to the size restrictions for this paper,



however, we can only scratch the surface of the potential of this framework and highlight some selected features. If for example we display all song paths in a single graph on the full chordscape of the whole corpus we obtain fig. 10.

Again, the positions of the vertices was calculated such that the number of total path crossings is minimized. From their position in the outer locations of the chordscape, one can immediately identify those chords which are less often used (maybe even only once) while the most used chords in the corpus  $VII^5_3$  : 529 times;  $VI^5_3$  : 332 times,  $I^5_3$  : 322 times,  $VII^3_1$  : 182 times,  $VII^5_4$  : 156 times,  $I^5_4$  : 152 times,  $I^1_1$  : 144 times,  $I^6_4$  : 112 times,  $I^3_1$  : 107 times) are found in the center of the cluster.

One can now also quantitatively calculate the relationship of songs in terms of their harmonic organization. An elegant way to do this is offered by a so-called Sammon's map (Sammon, 1969) as shown in fig. 11.

Without going into technical details here, it suffices to say that the points on the Sammon's map are calculated in such a way that the two-dimensional mutual distances between the individual points, each representing a song, are reasonably good approximations of the mutual distances of the dissimilarity of the corresponding song paths. To illustrate this even further, Fig. 12 shows four examples for songs which differ in their mutual dissimilarities considerably.

The two songs in the top panel of fig. 12 (AKH68 and AKH76) have very different song paths and hence harmonic structures which is reflected in the Sammon's map in fig. 11 by their opposite locations while the songs AKH30 and AKH47 which are closely located in fig. 11 show much more similarity in their harmonic structures.

There is a multitude of "statistical" questions musicologists who are interested in the analysis of the harmonic organisation of songs might be interested in but are difficult to address quantitatively with classical approaches e. g. those of Arom and Vallejo (Arom & Vallejo, 2008) at least for large corpi. For the present approach the corpus size, however, is no longer a real obstacle. Questions such as "What is the longest sequence of chord progressions in the whole corpus which occurs in more than one song?" or "What is the most common sequence of 6 chords which occurs in more than one song and where?" or many similar questions can easily be answered with the tools in our Mathematica based toolbox for score analysis. Just to illustrate this point, the answer to the first question is the sequence  $\{VII^5_3, VT^5_3, VII^5_4, VII^5_3, VT^5_3, VII^3_1, I^1_1\}$  and it occurs in songs number 45 and 46 while the answer to the second question is the sequence  $\{VT^5_3, VT^5_5, VII^5_4, VII^5_3, VII^3_1, I^1_1\}$  which occurs 9 times in songs number 13 and 22, all derived with a few lines of Mathematica code.

#### 4. Conclusions

The representation of songs as directed graphs allows the quantitative analysis of the harmonic organization of individual songs in a graphical, transparent and reproducible way. It also provides a framework to quantitatively compare the similarity of songs in a whole corpus e. g. by using high-dimensional visualisation techniques such as Sammon's maps. The resulting neighborhood relations from the latter analysis can be displayed in ways which can be used for further musicological studies even by non-mathematically inclined analysts. Although the analysis was concentrated on the Akhobadze corpus of Svan music, the approach can easily be applied to music from other regions as well and score analysis in general. Despite it being primarily intended as a methodological study, the present analysis raised a number of questions regarding the transcription process and revealed a number of interesting findings regarding the modal structure and the harmonic organisation of the songs in this corpus.

### References

- Akhobadze, Vladimer. (1957). *Collection of Georgian (Svan) Folk Songs*. Tbilisi: Shroma da Teknika (In Georgian. Foreward in Georgian and Russian).
- Arom, Simha, and Vallejo, Polo. (2008). "Towards a Theory of the Chord Syntax of Georgian Polyphony". In: *The 4th International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings* Pp. 321– 335. Editors: Tsurtsumia, Rusudan and Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony.
- Chartrand, Gary. (1985). „Directed Graphs as Mathematical Models“. In *Introductory Graph Theory*. §1.5:16–19. New York: Dover.
- Sammon, John. W. (1969). "A nonlinear mapping for data structure analysis". In: *IEEE Transactions on Computers*, C – 18(5). Pp. 401–409.
- Scherbaum, Frank. Arom, Simha, and Kane, Frank. (2015). "On the feasibility of Markov Model based analysis of Georgian vocal polyphonic music". In: *The 5th International Workshop on Folk Music Analysis, June 10–12, 2015*. Proceedings. Pp. 94–98. Paris: University Pierre and Marie Curie.
- Scherbaum, Frank. (2016). "On the benefit of Larynx– microphone field recordings for the documentation and analysis of polyphonic vocal music". In: *The 6th International Workshop on Folk Music Analysis, June 15– 17, 2016*. Proceedings. Dublin.

**მაგალითი 1.** სიმღერის „თამარ მეფლა“ (ახობაძე, სიმღერა 9) სანოტო ნიმუში. სამხმანო სიმღერის ანალიზისთვის უგულებელყოფილია მეოთხედი ნოტი A3 აკორდში მესამე ტაქტიდან და ფა დიეზი მოცემულია, როგორც ბანის ბგერა.

**Example 1.** Musical score of the song "Tamar mepla" (Akhobadze, song number 9). For the analysis as three-voiced song, the quarter note of A3 in the chord in measure three is ignored and F#3 taken as bass note

**სურათი 2.** სიმღერის „თამარ მეფლა“ პირველი 12 ტაქტის ჰარმონიული სტრუქტურის გამოსახულება. თითოეული სტრუქტურა/აკორდი შეიცავს სიმალღებების (ზედა, შუა, ქვედა ხმა) ჩამონათვალს, რომელიც მოცემულია მეოთხედი ნოტების გრძლიობით.

**Figure 2.** Harmonic state representation of the first 12 beats of the song "Tamar mepla" (Akhobadze song number 9). Each state contains a list of pitches (top, middle, bass voice) followed by a duration in terms of quarter note beats.

{{None, B3, None}, 1}, {{None, C#4, None}, 1/2}, {{None, D4, None}, 3/2}, {{E4, D4, A3}, 2}, {{D4, D4, A3}, 1/2}, {{F#4, D4, A3}, 1/2}, {{E4, C#4, F#3}, 1}, {{D4, B3, G3}, 1/2}, {{C#4, A3, A3}, 3/2}, {{F#4, B3, B3}, 1}, {{E4, C#4, A3}, 1/2}, {{D4, D4, G3}, 1}, {{F#4, None, None}, 1/2}

**სურათი 3.** სიმღერის „თამარ მეფლა“ ჰარმონიული სტრუქტურების თანმიმდევრობა, გამოსახული კილოს სიმღლეებით, ნავარაუდები სვანური წყობის თანახმად, რომელიც ზემოთ აღვწერეთ. ნაჩვენებია ბანის ბგერის კილოური საფეხურები და მის თავზე ძირითადი ინტერვალები. რიგებში მოცემული რიცხვები აკორდების ქვეშ შეესაბამება აკორდის ინდექსს, რომელიც დანომრილია 1-დან სიმღერაში აკორდების მაქსიმალურ რაოდენობამდე. **Figure 3.** Progression of harmonic patterns in the song "Tamar mepla" expressed in degrees according to the assumed Svan tuning as described above. Displayed are the mode degrees of the bass note and the generic intervals on top of it. The numbers in the rows below the chords correspond to the chord index, numbered from 1 to the maximum number of chords/states in the song.

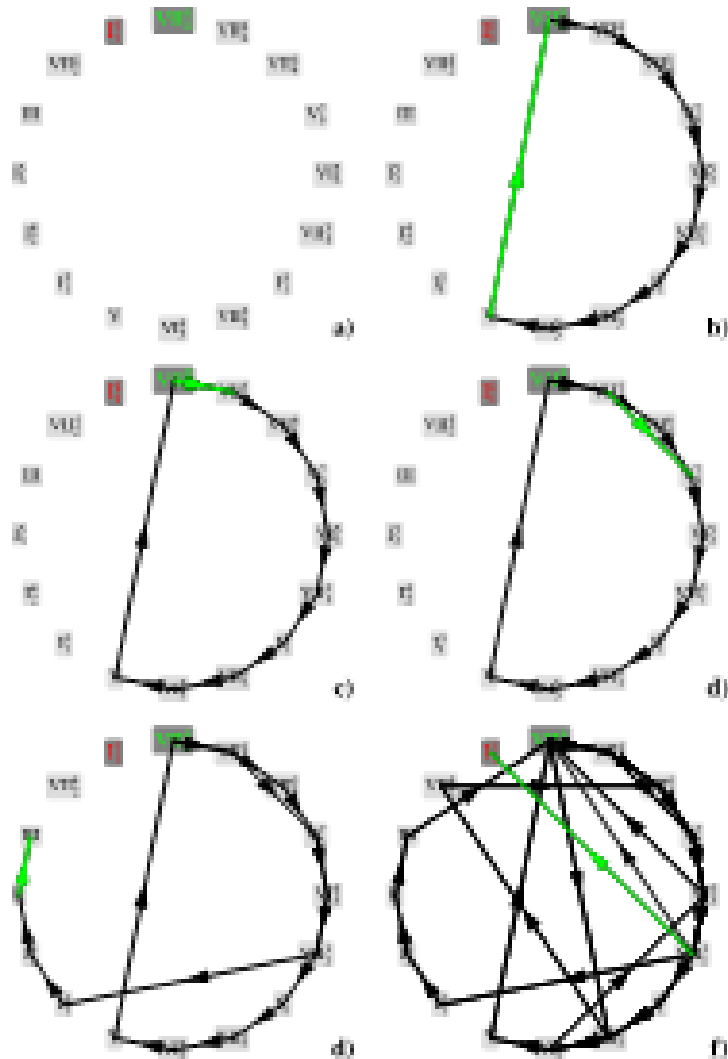
AKH09 Tamar Mepla															
	I	II	III	VII <sup>1</sup>	VII <sup>2</sup>	VII <sup>3</sup>	V <sup>1</sup>	VI <sup>1</sup>	VII <sup>1</sup>	I <sup>1</sup>	VII <sup>1</sup>	VII <sup>1</sup>	V	VII <sup>1</sup>	VII <sup>1</sup>
idx	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
	V <sup>1</sup>	VI <sup>1</sup>	VII <sup>1</sup>	I <sup>1</sup>	I <sup>2</sup>	I <sup>3</sup>	III	VII <sup>1</sup>	VII <sup>1</sup>	VII <sup>1</sup>	VII <sup>1</sup>	V <sup>1</sup>	V <sup>1</sup>	VII <sup>1</sup>	I <sup>1</sup>
idx	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
	VII <sup>1</sup>	VI <sup>1</sup>	VI <sup>1</sup>	VII <sup>1</sup>	VII <sup>1</sup>	VII <sup>1</sup>	V <sup>1</sup>	VI <sup>1</sup>	VII <sup>1</sup>	VII <sup>1</sup>	VII <sup>1</sup>	VII <sup>1</sup>	V <sup>1</sup>	VI <sup>1</sup>	VII <sup>1</sup>
idx	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45
	I <sup>1</sup>	VII <sup>1</sup>	VI <sup>1</sup>	V	VII <sup>1</sup>	VII <sup>1</sup>	V <sup>1</sup>	VI <sup>1</sup>	VII <sup>1</sup>	I <sup>1</sup>	I <sup>2</sup>	I <sup>3</sup>	III	VII <sup>1</sup>	VII <sup>1</sup>
idx	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60
	VII <sup>1</sup>	VII <sup>1</sup>	V <sup>1</sup>	VI <sup>1</sup>	VII <sup>1</sup>	I <sup>1</sup>	VII <sup>1</sup>	VI <sup>1</sup>	VI <sup>1</sup>	VII <sup>1</sup>	VII <sup>1</sup>	VII <sup>1</sup>	V <sup>1</sup>	VI <sup>1</sup>	VII <sup>1</sup>
idx	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75
	I <sup>1</sup>														
idx	76														

**სურათი 4.** სიმღერა „თამარ მეფლა“ – ჰარმონიული სტრუქტურების თანმიმდევრობების პარადიგმატული ფორმა, გამოსახული საფეხურებით სვანური წარმოსახვითი წყობის (რაც ზევით აღვწერეთ) შესაბამისად. ნაჩვენებია ბანის ხმის საფეხურები და მისგან წარმოებული ინტერვალები. რიცხვები აკორდების ქვეშ შეესაბამება აკორდის ინდექსს, რომელიც დანომრილია ერთიდან სიმღერაში არსებული აკორდების მაქსიმალურ რაოდენობამდე. **Figure 4.** Paradigmatic form of the progression of harmonic patterns in the song "Tamar mepla" expressed in degrees according to the assumed Svan tuning as described above. Displayed are the mode degrees of the bass note and the intervals on top of it. The numbers in the rows below the chords correspond to the chord index, numbered from 1 to the maximum number of chords/states in the song.

AKH09 Tamar Mepla															
	VII <sup>1</sup>			VII <sup>1</sup>	VII <sup>1</sup>	V <sup>1</sup>	VI <sup>1</sup>	VII <sup>1</sup>		I <sup>1</sup>	VII <sup>1</sup>	VI <sup>1</sup>			V
idx	4			5	6	7	8	9		10	11	12			13
	VII <sup>1</sup>			VII <sup>1</sup>		V <sup>1</sup>	VI <sup>1</sup>	VII <sup>1</sup>	I <sup>1</sup>				I <sup>1</sup>	I <sup>2</sup>	III
idx	14			15		16	17	18	19				20	21	22
	VII <sup>1</sup>	VII <sup>1</sup>	VII <sup>1</sup>		VII <sup>1</sup>	V <sup>1</sup>	VI <sup>1</sup>	VII <sup>1</sup>		I <sup>1</sup>	VII <sup>1</sup>	VI <sup>1</sup>	VI <sup>1</sup>		
idx	23	24	25		26	27	28	29		30	31	32	33		
	VII <sup>1</sup>			VII <sup>1</sup>	VII <sup>1</sup>	V <sup>1</sup>	VI <sup>1</sup>	VII <sup>1</sup>							
idx	34			35	36	37	38	39							
	VII <sup>1</sup>			VII <sup>1</sup>	VII <sup>1</sup>	V <sup>1</sup>	VI <sup>1</sup>	VII <sup>1</sup>		I <sup>1</sup>	VII <sup>1</sup>	VI <sup>1</sup>			V
idx	40			41	42	43	44	45		46	47	48			49
	VII <sup>1</sup>			VII <sup>1</sup>		V <sup>1</sup>	VI <sup>1</sup>	VII <sup>1</sup>	I <sup>1</sup>				I <sup>1</sup>	I <sup>2</sup>	III
idx	50			51		52	53	54	55				56	57	58
	VII <sup>1</sup>	VII <sup>1</sup>	VII <sup>1</sup>		VII <sup>1</sup>	V <sup>1</sup>	VI <sup>1</sup>	VII <sup>1</sup>		I <sup>1</sup>	VII <sup>1</sup>	VI <sup>1</sup>	VI <sup>1</sup>		
idx	59	60	61		62	63	64	65		66	67	68	69		
	VII <sup>1</sup>			VII <sup>1</sup>	VII <sup>1</sup>	V <sup>1</sup>	VI <sup>1</sup>	VII <sup>1</sup>							I <sup>1</sup>
idx	70			71	72	73	74	75							76

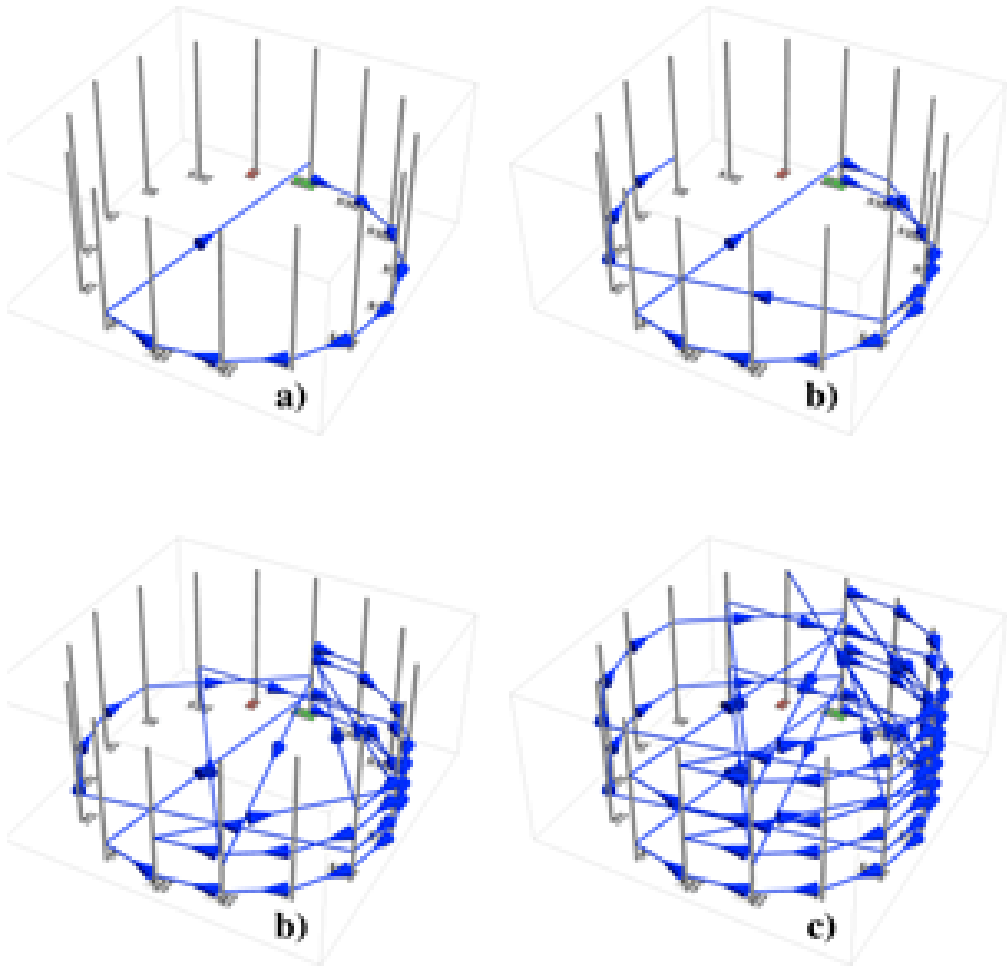
**სურათი 5.** სიმღერა „თამარ მეფლა“ წარმოდგენილია, როგორც ორიენტირებული გრაფიკი. სიმღერის თითოეული აკორდი წარმოდგენილია, როგორც დაფერილი წვერო პირველი და ბოლო აკორდით სიმღერაში, რაც ნაჩვენებია, შესაბამისად, მწვანე და წითელი ფერებით. თანმიმდევრობა ერთი აკორდული სტრუქტურიდან მეორისკენ ნაჩვენებია ისრით, ბოლო ისარი თანმიმდევრობაში ნაჩვენებია მწვანე ფერით.

**Figure 5.** The song "Tamar Mepla" represented as a directed graph. Each chord in the song is represented by a labeled vertex with the first and the last chord in the song shown in green and red, respectively. A progression from one harmonic state to another is shown as an arrow, with the last arrow in a sequence of progressions shown in green.



**სურათი 6.** აკორდული თანმიმდევრობა სიმლერიდან „თამარ მეფლა“ წარმოდგენილია 3D გრაფიკის სახით. აკორდული წვეროების ჰორიზონტალური პოზიცია ისეთივეა, რაც სურ. 6-ზე. ვერტიკალური ღერძი უკავშირდება დროს. სურ. 6 აჩვენებს სიმლერის სხვადასხვა დროითი ეტაპის გამოსახულებას.

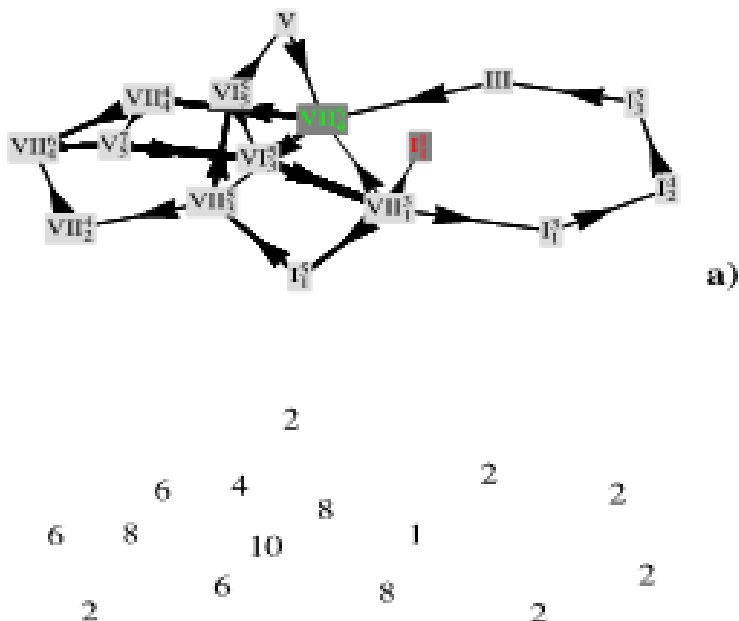
**Figure 6.** Chord progression in the song "Tamar Mepla" shown as 3D directed graph. The horizontal position of the chord vertexes is the same as in Fig. 6. The vertical axis corresponds to time. Fig. 6 a-c show snapshots of different temporal stages of the song





**სურათი 8.** გრაფიკ 7-ზე მოცემული წერტილების განლაგების რეორგანიზებულია იმგვარად, რომ გადამკვეთი წიბოების ოდენობა მინიმალურია. სურ. 8ა-ზე ნაჩვენებია გრაფი, ხოლო 8ბ-ზე – რამდენჯერ გვხვდება შესაბამისი აკორდები სიმღერაში.

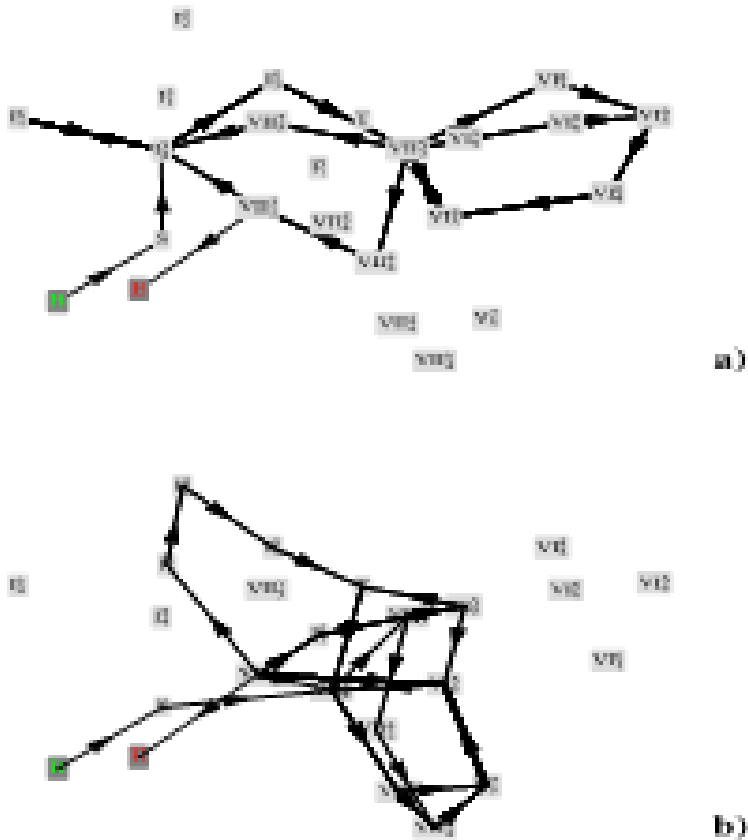
**Figure 8.** Reorganizing the vertex positions in the graph in Fig. 7 such that the number of edge crossings of the graph is minimized. Fig. 8. a) shows the graph while Fig. 8. b) shows the number of times the corresponding chord is used in the song.





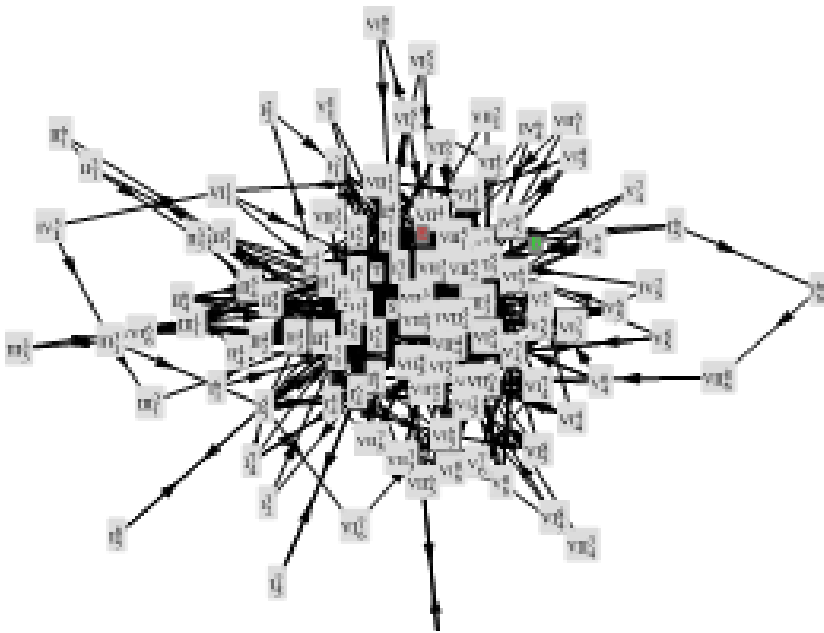
**სურათი 9.** აკორდული ლერძი და სიმღერის ბილიკები ორი სიმღერისთვის. სურ. 9ა) აჩვენებს სიმღერის ბილიკს ახოზადის კრებულიდან №5 სიმღერისთვის „მგზავრული“, ხოლო სურ. 9ბ – ამავე კრებულიდან სიმღერისთვის „თამარ მეფლა“. ორივე სიმღერის დასაწყისი და დასასრული ნაჩვენებია აღნიშვნით „B“ მწვანე ფერით და „E“ წითელი ფერით. ხაზის სისქე მიუთითებს, რამდენჯერაა გამოყენებული კონკრეტული სეგმენტი სიმღერაში.

**Figure 9.** Chordscape and song paths for the combination of two songs. Fig. 9a shows the song path for Akhobadze song number 5 "Mgzavruli" while Fig. 9b shows the song path for Akhobadze song number 9 "Tamar Mepla". The begin and end of both songs are shown by the generic labels "B" in green and "E" in red, respectively. The line thickness indicates how many times a particular segment is used in the song.



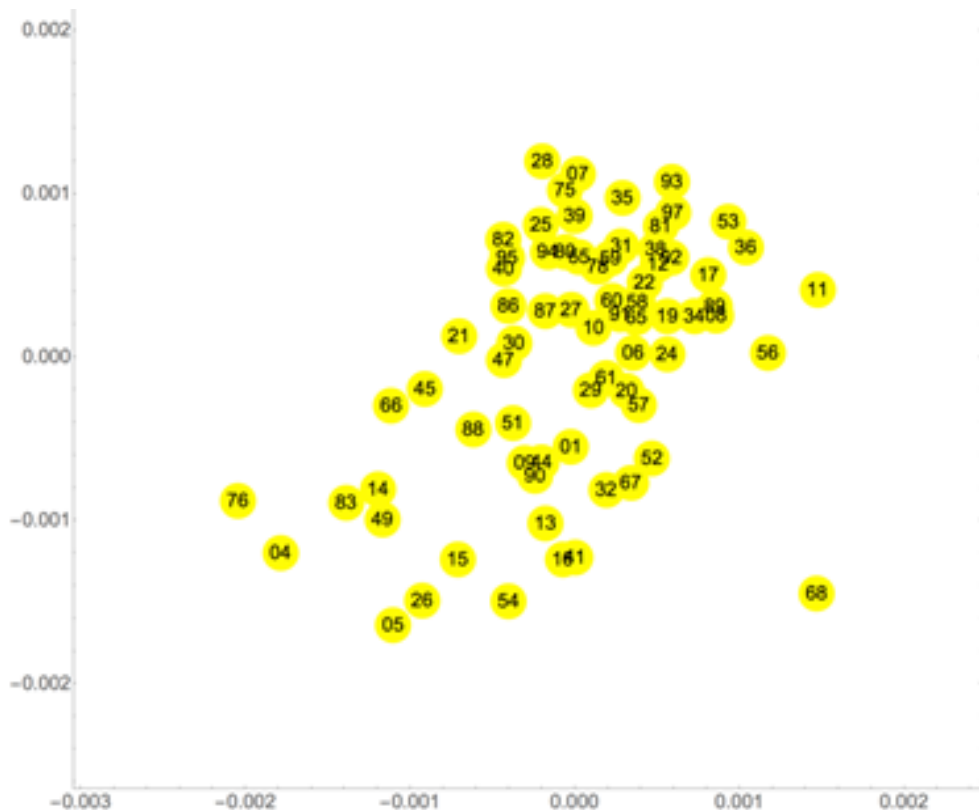
**სურათი 10.** გაერთიანებული სიმღერების ბილიკები კრებულის ყველა სიმღერისთვის, რომელიც გრაფიკულად დატანებულია აკორდული ღერძის თავზე. სრული აკორდული ღერძი შედგება ჯამში 102 განსხვავებული აკორდისგან და 4 ძირითადი ნიშანი აღნიშნავს დასაწყისს (B), დასასრულს (E), სიმღერის არასამხმარი დასაწყისს (S) და სიმღერებში არასამხმარი მონაკვეთების სეგმენტებს (T).

**Figure 10.** Joint song paths for all songs in the corpus plotted on top of the chordscape for the complete corpus. The complete chordscape consists of a total of 102 different chords and 4 generic labels indicating the begin (B), end (E), non-three voice start of a song (S), and non-three voice transition segments within songs (T).



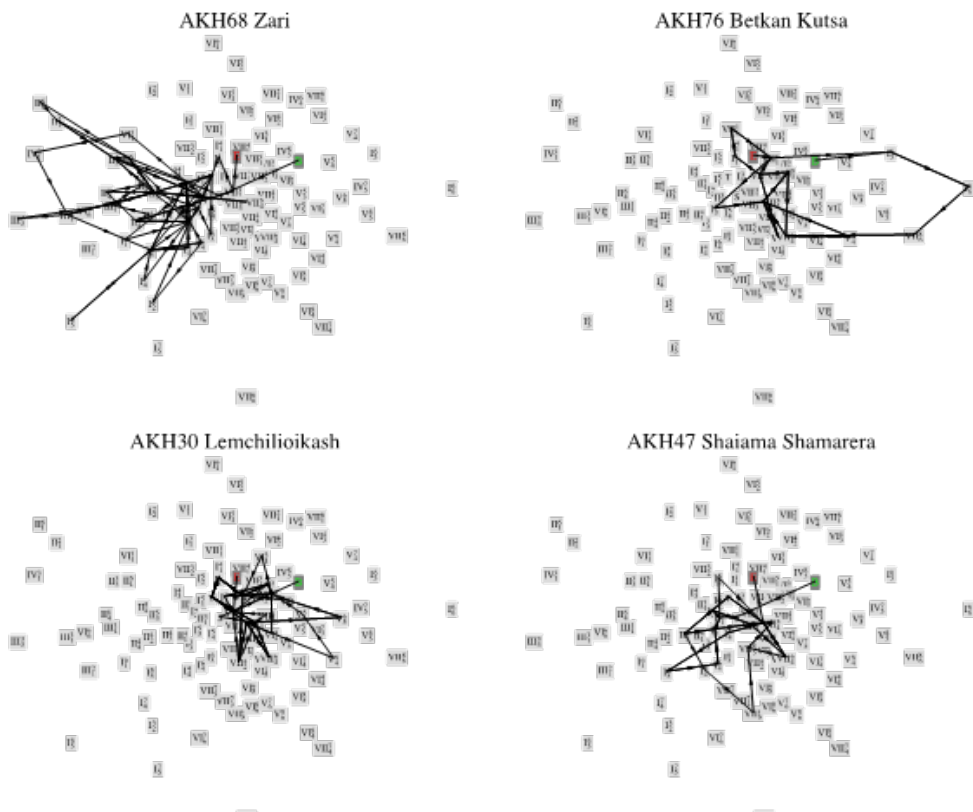
**სურათი 11.** სამონის რუკა ყველა გაანალიზებული სიმღერის ბილიკის აღსანიშნად. ორგანოზომილებიანი უერთიერთდისტანცია ინდივიდუალურ წერტილებს (თითოეული წარმოადგენს სიმღერას) შორის საკმაოდ კარგად ასახავს შესაბამისი სიმღერის ბილიკების ურთიერთდაშორებების განსხვავებას.

**Figure 11.** Sammon's map for the song paths images of all analyzed songs. The two-dimensional mutual distances between the individual points, each representing a song, are reasonably good approximations of the mutual distances of the dissimilarity of the corresponding song paths.



**სურათი 12.** მაგალითები იმ სიმღერებისთვის, რომლებსაც აქვთ ძალიან განსხვავებული (ზედა გამოსახულებები) და უფრო მსგავსი (ქვედა გამოსახულებები) ჰარმონიული სტრუქტურები.

**Figure 12.** Examples of song path images for songs which have very different (top panel) and rather close (bottom panel) harmonic structures.



## **სხეულის ვიბრირების გამოყენება ქართული ტრადიციული სიმღერის სწავლების, ვიზუალიზაციისა და ანალიზისთვის**

### **1. შესავალი**

მეტყველებისა და სიმღერის დროს სხეულის ვიბრირების (სვ) წარმოქმნა დღესდღეობით რამდენიმე სხვადასხვა სფეროს ინტერესის საგანი გახდა. ჩვენი აზრით, ის, ასევე, გადამწყვეტია ქართული ტრადიციული სიმღერის სრულად გაგებისათვის. წინამდებარე მოხსენება ორი ნაწილისგან შედგება. პირველ ნაწილში ფრენკ კეინი წარმოადგენს, თუ როგორ შეიძლება სასწავლო დანიშნულებით გამოყენებული იქნას სხეულის ვიბრირებები და ვიბრაციების ჩანაწერები; მეორე ნაწილში კი — ფრენკ შერბაუმი აჩვენებს, როგორ გამოიყენება ისინი ქართული ვოკალური მრავალხმიანი მუსიკის დოკუმენტირებისა და ანალიზისათვის (ავტორთა შენიშვნა: სტატიის მე-2 ნაწილში პირველ პირში საუბრობს ფრენკ კეინი, მე-3 ნაწილში კი — ფრენკ შერბაუმი).

### **2. სხეულის ვიბრირების გამოყენება სწავლების კონტექსტში**

1982 წლის სექტემბერში პირველად მოვისმინე ქართული სიმღერა იელის რუსული გუნდის შესრულებით და ფირმა „მელოდიის“ ფირფიტაზე, რომელიც გუნდის ბიბლიოთეკაში აღმოვაჩინე. მალევე თავად გავხდი ამ გუნდის წევრი. თავიდანვე გამოგნა სიმღერის ენერგიამ. ასეთი რამ მანამდე არ მომისმენია. ნარკომანის მსგავსად, საათების განმავლობაში ვუსმენდი სიმღერებს! ამ უნიკალური ჟღერადობის მიმზიდველობამ მიბიძგა შემესწავლა მეტი ამ მუსიკის შესახებ: დავიწყე ვოკალური ანსამბლით, რომელიც ქართულ ფოლკლორულ მუსიკას ასრულებდა, ვისწავლე ენა, ვიმოგზაურე საქართველოში და დავბატიჟე ბევრი ქართველი მომღერალი საფრანგეთში, რათა იქ ესწავლებინათ სიმღერა. როდესაც ვთხოვ ქართველ მომღერლებს, ამიხსნან, რა განაპირობებს მათი ხმის ამგვარ სიძლიერეს, ისინი უცვლელად მპასუხობენ: მეგობრობა, სიყვარული და მათი ნდობა, ვისთან ერთადაც მღერის. ეჭვი არ მეპარება, რომ ისინი მართლესი არიან, მაგრამ მაინტერესებდა როგორ გამოიხატებოდა ეს სიყვარული და მეგობრობა. მე მჭირდებოდა ტექნიკური პასუხი. 1997 წლის ივლისში ვიყავი დმანისში, ოთახში ვიჯექი 28 სვან მომღერალს შორის. მათი ერთად სიმღერის დროს, ჩემზე უძლიერესი შთაბეჭდილება მოახდინა არა ჟღერადობამ, რომელსაც ვისმენდი, არამედ ვიბრირებამ, რომელიც შევიგრძენი. სხვა ადამიანთა ვიბრირების შეგრძნების მსგავსი ძლიერი გაცნადა არასდროს მქონია. მაშინაც კი, როდესაც ისინი მორჩნენ სიმღერას, ჩემი სხეული ჯერ კიდევ კანკალებდა და ეს შეგრძნება მას შემდეგ კიდევ დიდხანს გამყვა.

თანდათანობით განვითარდა ჰიპოთეზა: შესაძლოა, ქართული სიმღერის განსაკუთრებული სიძლიერე ნაწილობრივ ქართველი მომღერლების მიერ წარმოქმნილი სხეულის ვიბრირების ხარისხითა და ინტენსივობით იყო განპირობებული? იმ ხერხების გამოყენებით, რომლებიც სხვა მეთოდებთან ერთად ალექსანდერის ტექნიკის შესწავლისას ავითვისებ და ქართველი მომღერლების მეშვეობით, რომლებიც მზად იყვნენ, შევხებოდი მათ სიმღერის პროცესში, ჩემთვის ნათელი გახდა (ჩემი ხელების, როგორც გასაზომი საშუალების გამოყენებით) — ქართველი და დასავლეთ ევროპელი მომღერლების სხეულის ვიბრირებებს შორის მნიშვნელოვანი სხვაობა იყო.

გადავწყვიტე, ეს პრინციპი ვოკალის სწავლებისას გამომეყენებინა. ვატარებდი რა

ექსპერიმენტებს ჩემს თავზე და ჩემი „ლაბორატორიის“ ჯგუფზე პარიზში, აღმოვაჩინე გზები, რომელთა მეშვეობითაც იზრდებოდა სხეულის სხვადასხვა ნაწილში ვიბრირება, რათა მომხდარიყო ფოკუსირება ამ ელემენტზე სიმღერისას და სხვა ხალხის ფიზიკური ვიბრირების შესაგრძნობად. შედეგები ძალიან დადებითი იყო. ჩემი თავდაპირველი იდეა იყო მივახლოვდებოდი იმ ჟღერადობას, რომელსაც ქართველი მომღერლები აღწევდნენ სიმღერისას. ჩემი აზრით (რაც დადასტურდა ქართველების და სხვა მსგავსი სიმღერების მქონე ხალხის მიერ), ეს მიდგომა აახლოვებდა ჩემს მოსწავლეებს სიმღერის ამ გზასთან. ამ გამოცდილებით იმოგზაურეს მათ საქართველოში და აღმოაჩინეს, რომ გაუადვილდათ ქართველ მომღერლებთან ერთად სიმღერა და სწავლა.

ჩემს პედაგოგიურ მუშაობასთან ერთად ფოკუსი შეიცვალა. თუ დასაწყისში ხალხი მოდიოდა ჩემს ვორქშოფებზე ქართული რეპერტუარის ასათვისებლად, შემდგომ სულ უფრო მეტი და მეტი ადამიანი მოდიოდა, სპეციალურად ვიბრირებაზე ფოკუსირებული ხმასთან მუშაობის ჩემი მეთოდის შესასწავლად. დღეისათვის მიმყავს ვორქშოფები და ვოკალის გაკვეთილები კერძო პირებთან და ანსამბლებთან, რომლებიც ასრულებენ კორსიკულ, ბალკანურ, უკრაინულ და რომანტიკული პერიოდის კლასიკურ პოლიფონიას, სხვა რეპერტუართან ერთად. ყველა ფიქრობს, რომ სხეულის ვიბრირებაზე ფოკუსირების პრინციპი, რომელიც მე განვაფიქრე ქართველ მომღერლებზე დაკვირვების შედეგად, აძლიერებს ამ განსხვავებული რეპერტუარის შესრულებისაგან მიღებულ სიამოვნებას. ამას მათთვის მოაქვს ინტენსიური კავშირის შეგრძნება, რაც მანამდე იშვიათ მოვლენას წარმოადგენდა. ისინი, ასევე, ამბობენ, რომ მათ ჯგუფში ეს წარმოქმნის ურთიერთნმენისა და თავდაჯერების შეგრძნებას. დაკვირვები მათ დროთა განმავლობაში და მგონია, რომ ამ მომღერლების ჯგუფური ერთიანობა ნამდვილად ვითარდება. როდესაც ისინი ამგვარად მღერიან, თანამონაწილენი ხდებიან, რაც მაგონებს ქართველი მომღერლების ნამღერს, რასაც უკვე 34 წელია ვისმენ. „თანამონაწილეობა“, „გაზიარება“ – ეს სიტყვა საუკეთესოდ აღწერს ამ ფენომენს. შეიძლება ვიღაცას უსმინო ყურადღებით და შემდეგ სცადო ზუსტად იმღერო უნისონში ანდა რომელიმე სხვა ინტერვალში მასთან ერთად. მაგრამ ქართველი მომღერლებისთვის და მათთვის, ვისაც ვასწავლი, ეს განსხვავებული ფენომენია, ამიტომაც ვიყენებ ტერმინს „ვიბრაციული გაზიარება“, რათა აღვწერო ის ქმედება, რომელიც მოიცავს მოსმენას და, ქვეცნობიერ თუ ნახევარ-ცნობიერ დონეზე, ერთი ან რამდენიმე მომღერლის ფიზიკური ვიბრაციის უერთიერთმენყობას.

ვინაიდან ამ მიდგომის ემპირიული შედეგები სრულიად დამაკმაყოფილებელი იყო ჩემთვის, როგორც მასწავლებლისთვის და ჩემი სტუდენტების უმეტესობისთვის, შესაძლოა, არასოდეს ჩამეტარებინა სხეულის ვიბრირების ფენომენისა და სიმღერისას მისი როლის ამაზე ღრმა მეცნიერული კვლევა, 2011 წელს რომ არ შევხვედროდი ადამიანს, რომლისთვისაც სხვადასხვა კონტექსტში ვიბრირების შესწავლა მთელი ცხოვრების შრომაა: ესაა ფრენკ შერბაუმი.

### 3. სხეულის ვიბრირების გამოყენება დოკუმენტირებისა და ანალიზისთვის

როდესაც 2011 წელს პირველად ვმონაწილეობდი ფრენკ კეინის ვორქშოფში, ვერ ვაცნობიერებდი, რაოდენ დიდი გავლენა ექნებოდა ამას ჩემს ცხოვრებაზე. მყისიერად დავავადდი (და დღემდე ასე ვარ) ქართული ვოკალური მრავალხმიანი მუსიკის სილამაზით, მაგრამ როგორც სეისმოლოგს, დამაინტერესაა ფრენკის მიერ ვიბრირების გამოყენებამ და მისმა კონცეფციამ – „სიმღერა, როგორც გაზიარება“. ტალღებთან და ვიბრირებასთან ვმუშაობდი ჩემი პროფესიული ცხოვრების უმეტესი ნაწილის განმავლობაში, შესაბამისად, დაუყოვნებლივ დავიწყე ფიქრი სხეულის ვიბრირების ფიზიკურ ასპექტზე. ჩვენი შეხვედრიდან სულ რამდენიმე ხანში, ერთად ჩავატარეთ, გარკვეულწილად, „სეისმოლოგიით შთაგონებული“ ექსპერიმენტები, რათა რაოდენობრივად გამოგვეკვლია

სიმღერის განმავლობაში სხეულის ვიბრირების წარმოქმნის ფენომენი. ამისკენ, სხვასთან ერთად, შემდეგმა საკითხებმა გვიბოძა: არის თუ არა სხეულის ვიბრირების ფენომენი რეალური, გაზომვადი და კვლავწარმოქმნადი? როგორ მოძრაობს ვიბრაცია სხეულში? როგორ შევამოწმოთ, რეაგირებს თუ არა ხალხი, რომელიც ერთად მღერის, მათ ირგვლივ არსებული მომღერლების ფიზიკურ ვიბრაციაზე? რა დამოკიდებულებაშია სხეულის ვიბრაციები იმ ხმოვანებასთან, რომელიც ისმის? მალე ცხადი გახდა, რომ თანამედროვე მაღალი სიზუსტის სენსორებით (მაგალითად, ძვლის მიკროფონი და ლარინგოფონები) სიმღერის განმავლობაში შეიძლება ჩაინეროს მთელი სხეულის ვიბრაციები. გავრცელების დროის გაზომვის მეშვეობით, ჩვენ, ასევე, შევძელით ძვლის, როგორც განსაკუთრებით ეფექტური სატრანსპორტო საშუალების, ხმისგამტარიანობის განსაზღვრა (შერბაუმი და სხვ., 2015). ამ თვალსაზრისით, გაგვაოცა ჩანაწერების სიხშირეთა ზოლის და დინამიკური დიაპაზონის უკიდურესმა სიზუსტემ.

შემდგომმა ტესტებმა და ტრადიციულ აუდიო ჩანაწერებთან (Scherbaum et al, 2015) შედარებამ გვიჩვენა, რომ სხეულის ვიბრირების ჩანაწერები შეიცავს ყველა არსობრივ ინფორმაციას მომღერლის ხმის შესახებ, კერძოდ სიმაღლის, ინტონაციის და ხმის ინტენსივობის შესახებ, რაც აუდიო ჩანაწერებში იყო ასახული, მაგრამ, ასევე, იძლეოდა დამატებით უპირატესობას, რადგანაც ისინი არ იყო პრაქტიკულად დამოკიდებული სხვა მომღერალთა ხმებზე. ეს თითოეული მომღერლის სიმღერის პროცესში რაოდენობრივი და თანმიმდევრული ანალიზის საშუალებას იძლევა. ბოლოს და ბოლოს, მივხვდით, რომ ეს ხსნის ახალ გზებს დოკუმენტირებისკენ, მრავალხმიანი ვოკალური მუსიკის მელოდიური და ჰარმონიული „ინვენტარის“ ვიზუალიზებისა და გამოკვლევისკენ.

უნდა აღინიშნოს, რომ ბგერათსიმაღლებრიობის ანალიზისთვის სხეულის ვიბრირების სენსორების გამოყენება პირველად დაახლოებით 40 წლის წინ დაიწყო (იმ დროისთვის შესაძლებელ ტექნიკურ დონეზე) ჰაგერმანისა და სანდბერგის (Hagerman & Sundberg, 1980) ლაბორატორიაში, სადაც შეისწავლებოდა „საპარიკმახეროს (Barbershop singing) სიმღერა“. მიუხედავად ამისა, რამდენადაც ჩემთვისაა ცნობილი, ის აქამდე არასდროს ყოფილა სისტემურად გამოყენებული ეთნომუსიკოლოგიურ საველე მუშაობაში. მსგავს კონტექსტში მისი პოტენციალის გამოკვლევის მიზნით, პირველი მსგავსი კვლევა ჩავატარე საქართველოში 2015 წლის ზაფხულში, გამოვიყენე რა სხეულის ვიბრირების სენსორების, ჩვეულებრივი აუდიო და ვიდეო ჩანაწერების ხელსაწყობა კომბინაცია. წარმოგიდგენთ ამ კვლევის რამდენიმე შედეგს, რომელიც ეყრდნობა სვანეთიდან (ლახუმდიდან და უშგულიდან) ორი სხვადასხვა ტრიოს ჩანაწერებს.

#### **ა) მიკროტონალობის დოკუმენტირება**

სხეულის ვიბრირების ჩანაწერები ყველაზე თვალსაჩინოდ დოკუმენტირების, ფიქსირების კონტექსტში გამოიყენება. ჩვეულებრივი აუდიო საველე ჩანაწერებისგან განსხვავებით, ლარინგოფონის ჩანაწერები „იჭერენ“ თითოეული მომღერლის წვლილსა და გზას, რაც ავტომატურად სიმაღლის გამოცნობის და ბგერის მაღალი სიზუსტით შეფასების საშუალებას იძლევა. სურ. 1 გვიჩვენებს ინდივიდუალურ ბგერათსიმაღლებრიობას და ბგერების ტრეკებს სიმღერაში „ელია ღრდე“, რომელიც ჩანერილია სამი ლარინგოფონით. სიმაღლე და ნოტის შეფასება გაკეთდა პროგრამული უზრუნველყოფით TONY (Mauet al., 2015). ტექსტი ხელით იქნა შეყვანილი ფაილში.

იკვეთება ზეპირი ტრადიციის მუსიკის ამ გზით დოკუმენტირების რამდენიმე უპირატესობა. პირველყოვლისა, პროცესი მოიცავს მუსიკის ყველა მიკროტონურ დეტალს და არ აიძულებს მას მოერგოს შეუსაბამო (ტემპირებულ) ნოტირების სისტემას. ის სრულიად გამჭვირვალე და თანმიმდევრულია. გარდა ამისა, ის მუსიკას ციფრული სახით აფიქსირებს, რაც მრავალი ახალი გზით მუსიკის შემდგომი დამუშავების საშუალებას

იძლევა. აღნიშნულის ილუსტრირების მიზნით, სურ. 2-ზე ნაჩვენებია სიმღერის „ელია ლრდე“ დასაწყისი იმგვარად, რომ შესაძლებლობა გვაქვს ვიხილოთ ერთ უბანში მელიოდირიკ და ჰარმონიული შემადგენლობაც ყველა მიკროტონური დეტალის ჩათვლით.

### ბ) ინტონირება და კომუნიკაცია მომღერლებს შორის

პოლიფონიურ a-cappella მუსიკაში ინტონირების პროცესის ერთ-ერთი ყველაზე მომხიბვლელი ასპექტი ისაა, თუ როგორ პოულობენ და ინარჩუნებენ თავიანთ ბგერათსიმაღლებრიობას და ტემბრებს ინდივიდუალური მომღერლები და როგორ გავლენას ახდენს მათზე ამ პროცესში საკუთარი და სხვათა ხმების ალქმა (მაგ., Mauch et al., 2014). ლარინგოფონის ჩანაწერები ჩვეულებრივ მიკროფონთან კომბინირებაში შეიძლება დაგვეხმაროს აღნიშნული გზით ინტონირების პროცესის მონიტორინგში. სურ. 3. კვლავ სიმღერას „ელია ლრდე“ გვიჩვენებს, მაგრამ მხოლოდ მრავალხმიანობის მონაკვეთის დასაწყისს და მხოლოდ ზედა ხმას. მსხვილი წყვეტილი ხაზი ქვედა ნაწილში გვიჩვენებს სიმაღლეთა თანმიმდევრობას (დეტერმინებულია TONY-ს სიმაღლეთა ტრეკის ალგორითმით) პირველ რამდენიმე წამში. ჰორიზონტალური ლურჯი ხაზები<sup>1</sup> წარმოადგენს დეტერმინირებულ ბგერებს ნითელი ნიშნებით, რაც მიუთითებს მათ შესატყვის სტანდარტულ გადახრაზე. ცისფერი და ნითელი ხაზები ნახაზის ზედა ნაწილში მიუთითებს სენსორული უზუსტობის მონაცემებს (Vassilakis, 2007) ზედა ხმისთვის და ყველა ხმისთვის ერთად, რაც მრავალხმიანი მონაკვეთის დასაწყისამდე დეტერმინირებული მხოლოდ შუა ხმის მეშვეობით.

სურ. 3-დან შეიძლება შევნიშნოთ, რომ ხმა ქვევიდან მოცურავს მიზნობრივი სიმაღლისკენ. საინტერესოა, რომ ეს „დაცურების ფაზა“ ("sliding phase"), ასევე, იმდენად ჩუმია, რომ არ ისმის აკუსტიკურ მიკროფონში, მაგრამ სუფთად ისმის ლარინგოფონში. ის ემთხვევა სენსორული უზუსტობის მზარდობას (ცისფერი ხაზი) მოკლე დროის მანძილზე, რაც ასევე იკვეთება ყველა ხმის მიქსშიც (ნითელი ხაზი). სენსორული უზუსტობა ზომავს ბგერაში ობერტონების კომბინირებისგან წარმოქმნილი პულსირების რაოდენობას და ამიტომ დამოკიდებულია ხმის ფერზე (ტემბრზე). შედეგად, სენსორული უზუსტობის შეცვლა ალიქმება, როგორც ტემბრის შეცვლა. სანამ სხვა მომღერლებზე ხდება აწყობა, ზედა ხმის მომღერალი აკორექტირებს, აწყობს სიმაღლეს და ტემბრს ერთდროულად – ამგვარად შეიძლება ინტერპრეტირებულ იქნას სურ. 3. საინტერესოა, რომ სხვა მომღერლებიც იმავეს აკეთებენ, რაც ძლიერ ურთიერთქმედებაზე მიუთითებს.

### გ) ტრადიციული ქართული ვოკალური მუსიკის წყობა

აუთენტური ქართული ვოკალური მრავალხმიანი მუსიკის თვითმყოფადობა იმაშიცაა, რომ მის საფუძვლად მყოფი ბგერათრიგები არაა 12-ტონური თანაბარტემპერიკული წყობის (12- TET ბგერათრიგი). მიუხედავად იმისა, რომ ამ მოსაზრებასთან მიმართებით მუსიკოლოგები კონსენსუსამდე მივიდნენ, ქართული ჟღერადობის ბგერათრიგის (ების) განსაკუთრებული ბუნება დღესაც არსებული დისკუსიების საგანია (მაგ., ერქვანიძე, 2002, წერეთლი და ვეშაპიძე, 2014). მას შემდეგ, რაც ყველა ხმის სიმაღლის ინფორმაცია შეიძლება ერთმნიშვნელოვნად იყოს მიღებული, ლარინგოფონების ჩანაწერთა ანალიზები შეიძლება იყოს გამოყენებული მელიოდიში ინტერვალური სიდიდისა (ჰორიზონტალური პერსპექტივა) და აკორდში ჰარმონიული ინტერვალური სიდიდის (ვერტიკალური პერსპექტივა) განსაზღვრისთვის და, აქედან გამომდინარე, ხელს უწყობს ბგერათრიგის (ების) დეტერმინებას ორი კომპლემენტარული პერსპექტივიდან.

<sup>1</sup> დანართში ფოტოები შავ-თეთრია. ფერადი ფოტოების ნახვა შესაძლებელია ვებგვერდზე: [www.symposium.polyphony.ge](http://www.symposium.polyphony.ge)



ჰარმონიული ინტერვალური რიგი, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, თანმდევად აღქმადი ინტერვალების რიგი, დეტერმინებული იყო ბგერების სრული სიმაღლებრივი ტრეკების მხოლოდ იმ სიმაღლეებიდან, რომელსაც აქვთ 1 ნაბზე ნაკლები ხანგრძლივობა და რომლისთვისაც პირველი 0.4 და ბოლო 0.25 ნაბი ანალიზისთვის დაწუნებულ იქნა. ამგვარად, ფოკუსი კეთდება ინტერვალზე, რომლებსაც სამივე მომღერლისთვის „სტაბილურად შექმნილი“ შეიძლება ეწოდოს. შედეგად მიღებული სიხშირეთა განაწილება ნაჩვენებია სურ. 4-ზე. ყველაზე მეტად ჩნდება შემდეგი ჰარმონიული ინტერვალები 209, 366, 498, 706, 873, 1061, და 1214 ცენტები. ეს ოდნავ ჰგავს გადიდებულ სეკუნდას, „ნეიტრალურ“ ტერციას, ახლოსაა წმინდა კვარტასთან და კვინტასთან, „ნეიტრალურ“ სექსტასა და სეპტიმასთან და ოდნავ გადიდებულ ოქტავასთან.

ჰარმონიული ინტერვალების რიგისგან განსხვავებით, მელოდიური ინტერვალების რიგის დეტერმინირებას სჭირდება თითოეულ ხმაში თანმიმდევრული ბგერების გადანაცვლების ნაბიჯის სიდიდის, სიმაღლის გაზომვა. ამ კონტექსტში გათვლილ იქნა ყველა ნოტის გრძლიობა (არა მხოლოდ გრძელი გრძლიობის ნოტებისა). შედეგობრივი სტატისტიკური სიხშირეთა განაწილება ნაჩვენებია სურ. 5-ზე. დომინირებული მელოდიური ინტერვალი ყველა ხმაში და ყველა სიმღერაში არის 150-170 ცენტში. დამატებით აღვნიშნავთ, რომ ყველა სიმღერაში დალმავალი მოძრაობა სისტემატურად უფრო მცირეა, ვიდრე აღმავალი.

2015 წ. სვანეთში გაკეთებული ჩანაწერების შემოკლებული ვარიანტის წინასწარი ანალიზის საფუძველზე, გამართლებული იქნება თუ ვიტყვით, რომ სხეულის ვიბრირების სავსე ჩანაწერები იძლევა ახალ და ძალიან ღირებულ ინფორმაციას ვოკალური მრავალხმიანობის დოკუმენტირებისა და ანალიზისთვის, რაც მხოლოდ ტრადიციული აუდიო ჩანაწერების ხელსაწყოებით ძნელი მისაღებია. თუ მელოდიურ და ჰარმონიულ ინტერვალებს შორის განსხვავება ქართული ვოკალური მრავალხმიანობის რეალური და მყარი თავისებურებაა ზოგადად (რომელიც ტესტირებას საჭიროებს), შესაძლოა, „ქართული წყობის“ შესახებ სხვადასხვა მოსაზრება არა ურთიერთგამომრიცხავია, არამედ უფრო ბგერათსიმაღლებრიობის სხვადასხვა ასპექტს მოიცავს, კერძოდ, მელოდიურ და ჰარმონიულ ასპექტებს. ამ ეტაპისთვის ეს მხოლოდ ვარაუდია, რომელიც ძალიან შეზღუდულ მონაცემებს ემყარება, მაგრამ ეს ჰიპოთეზა მომდევნო კვლევას იმსახურებს.

**თარგმნა მარიკა ნადარეშიელმა**

FRANK SCHERBAUM (GERMANY)  
FRANK KANE (FRANCE)

## USING BODY VIBRATIONS FOR TEACHING, VISUALIZATION AND ANALYSIS OF TRADITIONAL GEORGIAN SINGING

### 1. Introduction

The generation of body vibrations (BV) during speaking and singing has recently become an area of interest in a number of different fields. We believe that they are also crucial for a full understanding of Georgian traditional singing. This paper consists of two parts. In the first part Frank Kane demonstrates how BVs and BV recordings can be used in a teaching context and in the second part Frank Scherbaum illustrates their use for the documentation and analysis of Georgian vocal polyphonic music. [Authors' note. The first person singular "I" in section 2. is Frank Kane and the "I" in section 3. is Frank Scherbaum].

### 2. The use of body vibration in a teaching context

In September 1982, I heard Georgian songs for the first time as sung by the Yale Russian Chorus and on the Melodiya LPs that I found in the library of this chorus when I became a member shortly thereafter. I was immediately struck by the energy of the songs. It was like nothing I had ever heard before. I quickly became something of an addict, listening to the songs for hours and hours! The attraction to this unique sound pushed me forward to learn more about this music: I started a vocal ensemble dedicated to Georgian folk music, studied the language, traveled to Georgia, and invited many Georgian singers to France to teach people there.

When I ask Georgian singers to explain what makes their group sound so powerful, they invariably say: friendship, love, trust, and confidence between people who sing together. I have no doubt that they are right, but I was curious to know *how* this love and friendship were expressed. I wanted a *technical* answer. In July 1997 I was in a room in Dmanisi surrounded by 28 Svan singers. As they sang together, the strongest impression for me was not the sound I heard, but rather the vibration I *felt*. I had never had such a strong experience of *feeling* other people's vibrations. Even after they had stopped singing, my body still seemed to be trembling, and the feeling persisted long after.

Little by little a hypothesis developed: perhaps the remarkable power of Georgian singing was partly due to the quality and the intensity of the body vibration generated by Georgian singers? Using the tools I had learned from studying the Alexander Technique, among other practices, and with Georgian singers who were willing to let me touch them as they sang, it quickly became clear to me - using my hands as the measuring tools - that there was a significant difference in the body vibration of Georgian and Western European singers.

I decided to apply this principle in my voice teaching. Doing experiments on my own and with my "laboratory" group in Paris, I found ways to increase the intensity of vibration in different parts of the body, to focus on this element while singing, and to become aware of other people's physical vibration. The results were very positive. My initial idea was to come closer to the sound that Georgian village singers have when they sing. In my opinion, confirmed by Georgians and other people familiar with Georgian songs, this approach brought my pupils closer to this way of singing. With

this experience, they traveled to Georgia and found it easy to sing and learn with Georgian singers.

As my teaching work continued, the focus changed. While people initially came to my workshops to learn the Georgian repertoire, more and more people started to come particularly for my way of working with the voice and the focus on vibration. Today, I lead workshops and vocal coaching sessions for individuals and vocal ensembles that sing Corsican, Balkan, Ukrainian and Romantic Era Classical polyphony, among other repertoires. They all find that this principle of focusing on body vibration, which I have developed from observing Georgian singers, enhances their enjoyment of singing these different repertoires. On a regular basis, it brings them a feeling of intense connection which was formerly an exceptional event. They also say that it builds a feeling of trust and confidence within their groups. Observing them over time, it seems to me that their group cohesion is indeed developing. When they sing in this way, they are sharing something which reminds me of the Georgian singers I have been listening to for 34 years. "Sharing" is one of the words that best describes this phenomenon. It is possible to listen to someone with concentration and to then try to precisely sing a unison or some other interval with them. But with Georgian singers and the people I teach, it seems like a different phenomenon, so I use the term "vibrational sharing" to describe an action which includes listening and, on a sub-conscious or semi-conscious level, attunement to the physical vibration of one or several singers.

As the empirical results of this approach have been fully satisfying for me as a teacher and for the great majority of my pupils, I might never have undertaken a more scientific investigation of the phenomenon of body vibration and its role in singing if not for my meeting in 2011 with a person for whom the study of vibration, in a different context, has been a life's work: Frank Scherbaum.

### **3. The use of body vibrations for documentation and analysis**

When I first participated in one of Frank Kane's workshops in 2011, I did not foresee the impact this would have on my life. I immediately became infected (and still am) by the beauty of Georgian vocal polyphonic music, but as a seismologist I was particularly intrigued by Frank's way of using vibrations in his voice work and his concept of singing as "vibrational sharing." I have worked with waves and vibrations for most of my professional life, so I immediately started to wonder about the physical aspects of body vibrations. Soon after our first meeting, we jointly undertook some "seismologically inspired" experiments to quantitatively investigate the generation of body vibrations during singing. The questions which motivated us were (among others): Is the phenomenon of body vibration real, measurable and reproducible? How does vibration move through the body? Can we test whether people who are singing together react to the physical vibration of the singers around them? How are body vibrations related to the audible sound? It soon became obvious that with modern high fidelity sensors (e. g. bone and larynx microphones) body vibrations during singing can be recorded all over the body. Based on travel time measurements, we were also able to identify bone conduction as a particularly effective transport mechanism (Scherbaum et al., 2015). What was surprising to us in this context was the high fidelity of the recordings in terms of frequency bandwidth and dynamic range. For example, one can clearly identify not only the melody but also the singer's voice quality from recordings picked up from the ankle or the toe of a singer.

Further tests and comparison with conventional audio recordings (Scherbaum et al., 2015) led to the realization that recordings of body vibrations contain all the essential information from a singer's voice in terms of pitch, intonation, and voice intensity found on conventional audio recordings, but offer the additional advantage that they are practically unaffected by the voices of other

singers. This allows for the quantitative and reproducible analysis of the contribution of each singer while they are singing together. We eventually realized that this opens new ways to document, visualize and investigate the melodic and harmonic inventory of polyphonic vocal music.

It is worth mentioning that the use of body vibration sensors for pitch analysis was pioneered almost 40 years ago (on the technical level available at that time) in a laboratory study of barber-shop singing by Hagerman and Sundberg (1980). To the best of my knowledge, however, it has never before been systematically applied to ethnomusicological fieldwork. In order to explore their potential in such a context, I performed a pilot field study in Georgia in the summer of 2015 using a combination of body vibration sensors, regular audio and video recording devices. I will present some of the results of this study based on recordings of two different trios in Lakhushdi and Ushguli in Svaneti, Georgia. Additional data and details of the analysis are given in Scherbaum (2016).

### **a) Documentation of microtonality**

One of the most obvious uses of body vibration recordings is in the context of documentation. In contrast to conventional audio field recordings, larynx-microphone recordings capture the contribution of each singer separately and in a way which allows for automatic pitch recognition and note estimation with high precision. Fig. 1 shows an example of the individual pitch and note tracks for the song *Elia Lrde*, recorded by three larynx microphones. The pitch and note estimation was done with the TONY software (Mauch et al., 2015). The lyrics were manually added to the output file.

Several advantages of documenting oral tradition music this way come to mind. First, the process captures all microtonal details of the music and does not force it into a possibly inappropriate (tempered) notation system. It is completely transparent and reproducible. Furthermore, it documents the music in digital form which allows subsequent processing in a multitude of new ways. To illustrate this further, fig. 2 shows the beginning of the song *Elia Lrde* displayed in a way which allows us to see both the complete melodic and harmonic content including all the microtonal details in a single plot.

### **b) Intonation and communication between singers**

One of the most fascinating aspects of the intonation process in polyphonic a-cappella music is how the individual singers find and maintain their pitches and timbres and how their perception of their own and the other voices influences them in this process (e.g. Mauch et al., 2014). Larynx-microphone recordings in combination with regular microphones can help in monitoring the intonation process in an interesting way. Fig. 3 shows again the song *Elia Lrde*, but only for the beginning of the polyphonic part and only for the top voice. The dense dotted line at the bottom part of fig. 3 shows the sequence of pitches (determined by the TONY pitch tracking algorithm) for the first few seconds. The horizontal blue<sup>1</sup> lines show the pitches of the determined notes with the red error bars indicating their corresponding standard deviation. The blue and red traces in the top part of the figure show the sensory roughness values (Vassilakis, 2007) for the top voice and the mix of all voices, respectively, which before the onset of the polyphonic part is determined solely from the contribution of the middle voice.

From fig. 3 it can be noted that the voice slides to the target pitch from below. Interestingly,

---

<sup>1</sup>Photos in the appendix are black and white. Coloured figures are available at [www.symposium.polyphony.ge](http://www.symposium.polyphony.ge)

this "sliding phase" is so soft that it is not really audible on the acoustical microphone but is clearly detected on the larynx microphone. It coincides with a short time of increase of sensory roughness (blue trace) which is also observed on the mix of all voices (red trace). Sensory roughness measures the amount of beating generated from combinations of overtones in a sound and is therefore related to its sound color (timbre). As a consequence, a change of sensory roughness will be perceived as a change of timbre. Fig. 3 can therefore be interpreted as showing that while tuning in to the other singers, the singer of the top voice adjusts both pitch and timbre at the same time. Interestingly, the other singers do the same, which points to a strong mutual interaction. This feature was consistently observed for all voices during intonation.

### **c) Tuning of traditional Georgian vocal music**

Part of the distinctiveness of authentic Georgian vocal polyphonic music comes from the fact that the underlying musical scale(s) are not tuned to the 12 tone equal temperament scale (12-TET scale). While this observation has found a consensus amongst musicologists, the particular nature of the Georgian sound scale(s) is a topic of ongoing debate (e. g. Erkvandze, 2002, Tsereteli and Veshapidze, 2014). Since synchronized pitch information from all voices can be derived unambiguously, the analysis of larynx-microphone recordings can be used to determine both the interval sizes in a melody (horizontal perspective) and the harmonic interval sizes in a chord (vertical perspective) and hence contribute to the determination of the sound scale(s) from two complementary perspectives.

The harmonic interval set, in other words the set of concomitantly perceived intervals, was determined only from those pitch samples from the complete pitch tracks of notes (as determined by TONY) which have a minimum duration of 1 second and for which the first 0.4 and the final 0.25 sec were discarded for the analysis so that the focus is on intervals which could be called "stably established" by all three singers. The resulting frequency distribution is shown in fig. 4. The most prominent harmonic intervals appear at 209, 366, 498, 706, 873, 1061, and 1214 cents. This corresponds to a slightly sharp major second, a "neutral" third, a pretty close to perfectly tuned fourth and fifth, a "neutral" sixth and seventh, and a slightly sharp octave.

In contrast to the harmonic interval set, the determination of the melodic interval set requires the estimation of the pitch step sizes of successive notes in each of the voices. In this context, all note durations (not only the long ones) were considered. The resulting statistical frequency distribution is shown in fig. 5. The dominant melodic interval for all voices and all songs is on the order of 150 - 170 cents. In addition, one can see that the pitch steps downward are systematically smaller than the upward steps in all songs.

Based on the preliminary analysis of a subset of the recordings of the Svaneti 2015 field experiment, it seems already justified to say that field recordings of body vibrations can provide new and very valuable information for the documentation and analysis of vocal polyphonic music which would be difficult to obtain solely from conventional audio recording setups. If the difference between the melodic and the harmonic intervals turns out to be a real and robust feature of traditional Georgian vocal polyphony in general (which needs to be tested), it may be that the various proposals regarding the "Georgian sound scale" are not in contradiction but rather that they capture different aspects of the sound scale, namely the melodic and harmonic aspects, respectively. For the moment, this is only speculation based on a very limited data set, but the hypothesis seems worthy of further investigation.

### References

Erkvanidze, Malkhaz. (2002). "On the Georgian scale system.". In: *The First International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. Pp. 178–185. Editors: Tsurtssumia, Rusudan and Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.

Hagerman, B. and Sundberg, J. (1980). *Fundamental frequency adjustment in barbershop singing. STL–QPSR*, 21(1):28–42.

Mauch, M., Cannam, C., Bittner, R., Fazekas, G., Salamon, J., Dai, J., Dixon, S. (2015). "Computer-aided Melody Note Transcription Using the Tony Software : Accuracy and Efficiency". In: *Proceedings of the First International Conference on Technologies for Music Notation and Representation*. P.8. Retrieved from: <https://code.soundsoftware.ac.uk/projects/tony/>.

Scherbaum, F., Loos, W., Kane, F., and Vollmer, D. (2015). "Body vibrations as source of information for the analysis of polyphonic vocal music". In: *Proceedings of the 5th International Workshop on Folk Music Analysis*. Vol. 5, pp. 89–93. Paris:University Pierre and Marie Curie.

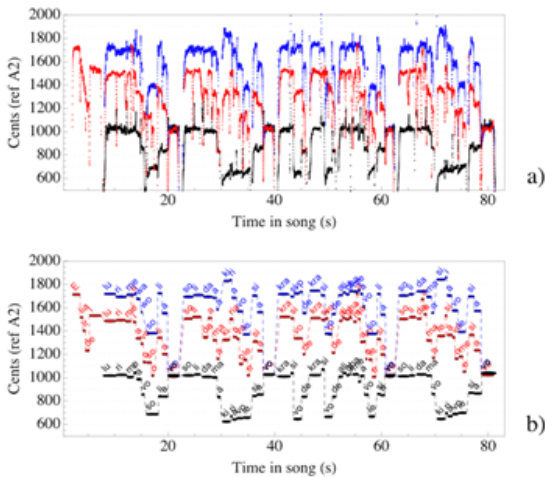
Scherbaum, Frank. (2016). "On the benefit of larynx–microphone field recordings for the documentation and analysis of polyphonic vocal music". In: *Proceedings of the 6th International Workshop on Folk Music Analysis*. Dublin.

Tsereteli, Zaal and Veshapidze, Levan. (2014). "On the Georgian Traditional Scale". In: *The Seventh International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. Pp. 288– 295 Editors: Tsurtssumia, Rusudan and Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.

Vassilakis, P. N. (2007). "SRA: A web– based research tool for spectral and roughness analysis of sound signals". In: *Proceedings SMC'07, 4th Sound and Music Computing Conference*. Pp. 319– 325.

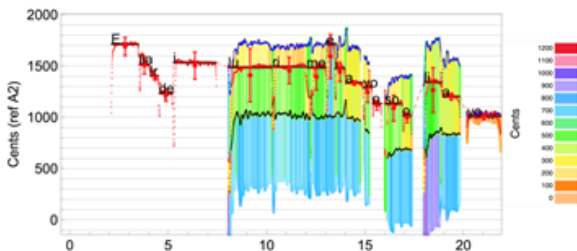
**სურათი 1.** სიმღერის „ელია ლრდე“ (მომღერლები: ისლამ ფილფანი (წითლით)<sup>1</sup>, გიგო ჩანგელიანი (ცისფერით), მურად ფირცხელიანი (შავით) ბგერათსიმალეობრივი ტრეკები (ა) და ანოტირებული ტრეკები (ბ). სიმალეები მოცემულია ცენტებში შეფარდებით A2 (110 Hz).

**Figure 1.** Pitch tracks (a) and annotated note tracks (b) for the song Elia Lrde (singers: Islam Pilpani (red)<sup>2</sup>, Gigo Chamgeliani (blue), Murad Pirtskhelani (black)). Pitches are given in cents relative to A2 (110 Hz).



**სურათი 2.** მელოდიური და ჰარმონიული შემადგენლობა სიმღერის „ელია ლრდე“ დასაწყისში. შავი, წითელი და ცისფერი წყვეტილი ხაზები გვიჩვენებს ბანის, შუა ხმისა და ზედა ხმის სიმალეობრივ ტრეკებს. სივრცეები შუა და ზედა ხმას შორის და ბანსა და შუა ხმას შორის დაფერილია ხმათა შორის ინტერვალების სიდიდის შესაბამისად. სივრცე ბანის ხმის ქვეშ არის მოხაზული და დაფერილი ბანსა და ზედა ხმას შორის არსებული ინტერვალების შესაბამისად.

**Figure 2.** Melodic and harmonic content of the beginning of the song Elia Lrde. The black, red and blue dotted lines show the pitch tracks for the bass, middle and top voice respectively. The spaces between the middle and top voice and the bass and middle voice are color coded according to the corresponding interval size between the voices. The space below the bass voice is shaped and color coded according to the interval between bass and top voice.

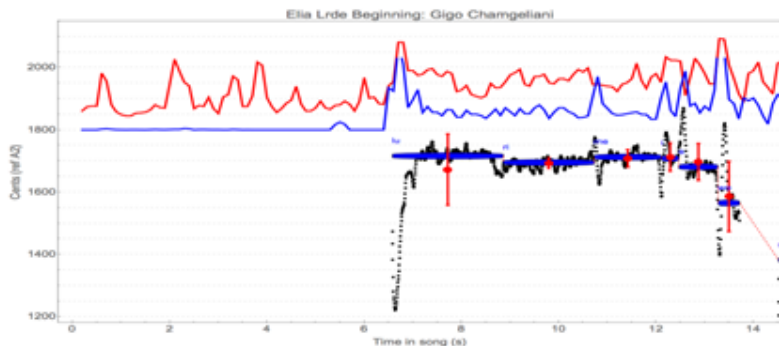


<sup>1</sup> ფერადი ფიგურები იხ. [www.symposium.polyphony.ge](http://www.symposium.polyphony.ge)

<sup>2</sup> Coloured figure see: [www.symposium.polyphony.ge](http://www.symposium.polyphony.ge)

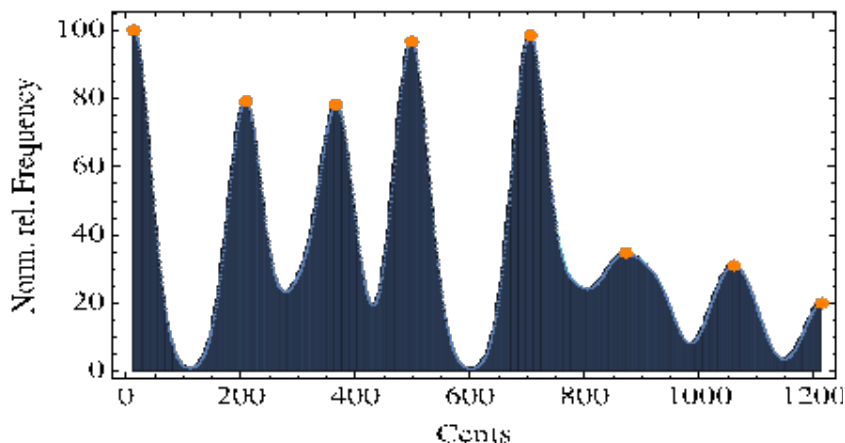
**სურათი 3.** ზედა ხმის დასაწყისის ხმის ტრეკი, ზედა ხმისა და ყველა ხმისთვის სენსორული უზუსტობის ტრეკთან ერთად.

**Figure 3.** Voice track of the top voice onset together with sensory roughness track for top voice and mix of all voices.



**სურათი 4.** სიმღერების „ელია ლრდე“, „ჯგრაგიშ“, „კვირია“, „ლილე“ და „რიჰო“ (ასრულებენ ისლამ ფილფანი, გიგო ჩამგელიანი და მურად ფირცხელიანი) ყველა ჰარმონიული ინტერვალის სიხშირეთა განაწილება. უმაღლესი წერტილები (ნარინჯისფერი წრეები) წარმოიქმნება 13, 209, 366, 498, 706, 873, 1061 და 1214 ცენტის მნიშვნელობების შემთხვევაში.

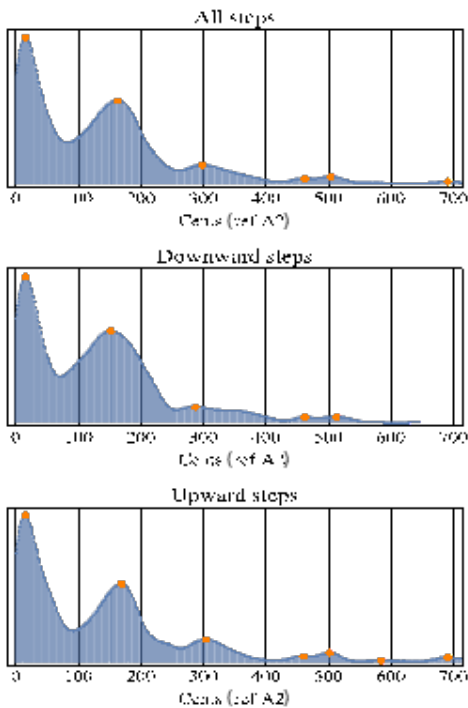
**Figure 4.** Frequency distribution of all harmonic intervals obtained by analysis of all voices in the songs Elia Lrde, Jgragish, Kviria, Lile and Riho sung by Islam Pilpani, Gigo Chamgeliani, and Murad Pirtskhelani. The peaks (orange disks) occur at values of 13, 209, 366, 498, 706, 873, 1061, and 1214 cents.





**სურათი 5.** სიმღერების „ელია ღრდე“, „ჯგრაგიშ“, „კვირია“, „ლილე“ და „რიჰო“ (ასრულებენ ისლამ ფილფანი, გიგო ჩამგელიანი და მურად ფირცხელიანი) ყველა მელოდიური ინტერვალის სიხშირეთა განაწილება. ნარინჯისფერი წრეებით მონიშნული უმაღლესი წერტილები (ზედა სურათი) წარმოიქმნება 15, 163, 298, 462, 504 და 691 ცენტის შემთხვევაში. უმაღლესი მწვერვალები დაღმავალი მოძრაობის განაწილებისას (შუა სურათი) ყალიბდება 16, 152, 287, 463 და 513 ცენტის შემთხვევაში. აღმავალი მოძრაობის (ქვედა სურათი) განაწილებისას გამოკვეთილი უმაღლესი წერტილები ყალიბდება 15, 169, 304, 460, 502, 584, 691 ცენტის შემთხვევაში.

**Figure 5.** Frequency distribution of all melodic intervals obtained by analysis of all voices in the songs Elia Lrde, Jgragish, Kviria, Lile and Riho sung by Islam Pilpani, Gigo Chamgeliani, and Murad Pirtskhelani. The peaks, marked by the orange discs, of the overall step size distribution (top panel) appear at 15, 163, 298, 462, 504, and 691, cents. The peaks in the distribution of the downward steps (middle panel) appear at 16, 152, 287, 463, and 513 cents. The peaks in the distribution of the upward steps (bottom panel) appear at 15, 169, 304, 460, 502, 584, 691 cents.



### ქართული ხალხური მრავალხმიანობის ნოტაჟაჲ უნაკლოდ ჩანერის სისტემა

ჩვენს დროში უკვე იშვიათად თუ შეხვდებით ქართული ტრადიციული სიმღერის სრულად აუთენტურ შესრულებას. მე არ ვგულისხმობ, რომ ტრადიციული გარემოს თითქმის გაქრობისდა გამო ხშირად უგულებელყოფილია სინკერტიზმი, ორპირულობა, ზედა ხმების სოლოურობა და კიდევ მრავალი საშემსრულებლო მახასიათებელი. ეს ყველაფერი, გარდა ერთისა, ადვილად აღსადგენია, უმთავრესი კი — ტრადიციული ბგერათრიგი, ფაქტობრივად, შეუძლებელია, ხელახლა ფართოდ დამკვიდრდეს. თანამედროვე თანაბარტემპურიზებულ (მტ) ბგერათრიგს მიჩვეული ყური მხოლოდ დიდი ძალისხმევით შედეგად თუ გაითავისებს ტრადიციულ მიკროტონალურს. ეს არაა მიზეზი საიმისოდ, რომ არ შევისწავლოთ, აღვადგინოთ და შევინახოთ ქართული საგანძური პირველადი სახით. შენახვაში, ამ შემთხვევაში, ვგულისხმობ არა აუდიოჩანაწერებს, არამედ უშუალოდ სიმღერის, როგორც მუსიკალური ტექსტის, ცალსახად და ლაკონურად დაფიქსირებას, კლასიკური ნოტების მსგავსად. ლამის მთელი კლასიკური შემოქმედება აციფრულია და რაც დარჩენილია, საკმაოდ ადვილად აციფრავთ ნოტებიდან სკანერისა და ამომცნობი პროგრამების საშუალებით. ძალიან მნიშვნელოვნად მიმაჩნია ქართული ხალხური მუსიკის მთელი აუდიოფონდის ასეთივე სახით შენახვა. რა განსხვავებაა ნოტებისა და ჩანაწერის აციფრვას შორის? — უდიდესი! ნოტები, თავისთავად, უკვე კოდირებული, ანუ შინაგანად ციფრული ჩანაწერია და ნაწარმოების არსის მატარებელია, ხოლო კონკრეტული შესრულების აუდიოჩანაწერი უფრო — ემოციებისა. კარაიანი შეასრულებდა თუ ტოსკანინი ვაგნერსა თუ მალერს, იდეა, ტექსტი კლავირში ეწერა.

მიუხედავად იმისა, რომ საექსპედიციო ჩანაწერები, ხშირ შემთხვევაში, ალგვაფრთოვანებს ეთნოფორების გენიალური ვოკალური მონაცემებითა და შესრულების მანერით, ჰარმონიის კვლევებისთვის მნიშვნელოვანია არა ამ სიმღერების მოსმენით მიღებული ესთეტიკური სიამოვნება, არამედ თვით მუსიკალური ქმნილებების ფორმულების გაშიფრვა და გაანალიზება. ეს კი ამ შიფრის ჩანერის სისტემის არსებობას მოითხოვს. მხოლოდ ცალსახა და გასაგები ტექსტური, ანუ სანოტო ჩანაწერების განხილვით შეეძლება მეცნიერებს ჩამოაყალიბონ ჭეშმარიტად ქართული ხალხური მუსიკის ერთიანი ჰარმონიის თეორია. ვფიქრობ, ჩვენი საგანძური იმსახურებს საკუთარი თეორიის არსებობას, რომ უარი თქვას მისთვის სრულიად შეუსაბამო — დასავლურის სესხებაზე. ასევე, სიმღერებიც იმსახურებს დაუმახინჯებლად გაშიფრვასა და შესრულებას. მოკლედ რომ ვთქვათ, ძალიან დაგვიანებული, მაგრამ სასიცოცხლოდ აუცილებელია ქართული სიმღერების უნაკლოდ ნოტირება.

მადლობა ღმერთს, ფუნდამენტად, რომელიც ნოტირების სისტემას სჭირდება, მალხაზ ერქვანიძის მიერ გაშიფრული ქართული ბგერათრიგი და მის მიერვე აღმოჩენილი ქართული კილოტონალური მოდულაციები მოგვევლინა.

სამწუხაროდ, მიკროტონალური მუსიკის ნოტირების სტანდარტი არ არსებობს და რომც ეარსება, ქართულ სიმღერას ვერ მოიცავდა! მიკროტონალური ნწყობისა და ქართული კილოტონალური მოდულაციების პირობებში კლასიკური სანოტო ჩანაწერი და დამატებითი მინიშნებებიც კი არაა საკმარისი. კლასიკური მუსიკა, თანაბარტემპურიზებულიცა და მანამდელიც, მარტივად იწერება ნოტებზე, რადგან ყოველ ნოტს სტატიკუ-

რად შეესაბამება კონკრეტული სიმაღლე. წყობა, ანუ ბგერათრიგი, თავისი აბსოლუტური სიმაღლეებით წინასწარაა განსაზღვრული და უცვლელია ინსტრუმენტისა და ნაწარმოების ფარგლებში მაინც. თანაბარტემპურიებული წყობა (მტ) შეიქმნა, რომ ყველმაყორ-მინორს ერთნაირად ეყლერა და მოდულაციებში არ შეზღუდულიყო. ისტორიული ინტერვალები შეენიარა მოდულირებაში თავისუფლებას.

ქართულ ხალხური შემოქმედება სხვა გზით წავიდა. ინსტრუმენტს არ მიეჯაჭვა და შეინარჩუნა ბგერათრიგი, ანუ ინტერვალები და ამ მიუჯაჭვლობის გამო მისთვის სულ ერთია არა მარტო ის, თუ რომელ აბსოლუტურ სიმაღლეზე დაიწყო სიმღერა, არამედ, ყოველი მოდულაციის შემდეგ, საერთოდ არ აინტერესებს, არის თუ არა წინა ნოტების ადგილი მიმდინარე კილოტონალობაში. მისთვის მთავარია, ფარდობითი და არა აბსოლუტური წყობა, ანუ ინტერვალების სიდიდე დარჩეს უცვლელი. ამ პირობის დასაცავად დაიმკვიდრა ერთი ბგერით მოდულაცია, რაც იმას ნიშნავს, რომ მხოლოდ ერთი — მამოდულირებელი ბგერა ინარჩუნებს სიმაღლეს, ხოლო ყველა დანარჩენი, ახალ ტონალობაში, მისგან გადაითვლება. ფარდობითი წყობა არ იცვლება, მაგრამ აუცილებლად იცვლება აბსოლუტური წყობა. ეს იმას ნიშნავს, რომ როგორც მოდულაციამდე არსებულ კილო-ტონალობაში, ასევე, მოდულაციის შემდგომშიაც, გვაქვს ერთი და იგივე ბგერათრიგი, ოღონდ სხვა აბსოლუტური ტონიდან „გადაზომილი“ ანუ „ანწყობილი“. ეს ხდება არა სხვადასხვა დროს შესრულებულ სიმღერებს შორის, არამედ ყოველი კილოური და კილო-ტონალური მოდულაციის დროს — მრავალჯერ, „შუა სიმღერაში“. რადგანაც ბგერათრიგი, თავისი ფარდობითად უცვლელობის მიუხედავად, დინამიურად „დასეირნობს“ სხვადასხვა სიმაღლეზე, ცხადია, დასავლურ სანოტო ჩაწერის სისტემას მისი გადმოცემა არ ძალუძს. კლასიკურ სისტემაში ოქტავის ფარგლებში არსებული 12-ვე ბგერა 7 ხაზს იკავებს (შავიან-თეთრიანად) გასაღებებისა და ალტერაციის ნიშნების დახმარებით. ეს რიცხვები, ქართულთან შედარებით, მიზერულია.

ერქვანიძის მიხედვით, ქართული ბგერათრიგი ორი ერთნაირი დაღმავალი მიკროტონალური ტეტრაქორდის კომბინაციაა (სურ. 1). მაღხაზი გამოჰყოფს ორ ყველაზე მეტად გავრცელებულ კილოს, რომელიც ამ ბგერათრიგში მოიპოვება. ერთია „შერწყმული“, რომელშიაც პირველი ტეტრაქორდს ბოლო ბგერა მეორის დასაწყისია, ხოლო მეორეა „გაყოფილი“, რომელიც პირველისაგან 204 ცენტიანი „სეკუნდითაა“ დაშორებული, რაც პირველი ტეტრაქორდის დასაწყისიდან მეორის ბოლომდე წმინდა ოქტავას გვაძლევს ჯამში. თუ შერწყმულ კილოში ტეტრაქორდები ერწყმის მეოთხე საფეხურზე, გაყოფილში ეს პირველ საფეხურზე ხდება. მოკლედ, გვაქვს ერთი 7-ბგერიანი პერიოდის მქონე წმინდაოქტაური წყობა, ანუ ინგლისურად — 7-tet, რომელსაც ვუნოდოთ ქართული წყობა (ქწ). ამ წყობის რომელ ბგერასაც დავარქმევთ ტონალურ ცენტრს, იმის მიხედვით მივიღებთ შერწყმულ, გაყოფილსა თუ ნებისმიერ დანარჩენ 5 კილოს. მთავარი ისაა, რომ ფარდობითი წყობა, ანუ ინტერვალობა პერიოდული მიმდევრობა უცვლელია და შეგვიძლია, ამ წყობის ნებისმიერ ბგერას შევუსაბამოთ ნებისმიერი სიხშირის ტონი და დანარჩენი ბგერები გადავთვალოთ (ვიმღეროთ) მასთან მიმართებით, ზუსტად ისევე, როგორც მოძრავი დოს სოლფეჯიოში.

ბგერის იმ სიმაღლეს (სიხშირეს), რომელსაც ვაფიქსირებთ სხვა ბგერების სიმაღლის ასათვლელად, დავარქვით ათვლის ცენტრი (აწ). მოდულაციის დროს მამოდულირებელი ბგერა ინარჩუნებს სიმაღლეს, იქცევა ახალი კილოტონალობის ათვლის ცენტრად და წყობა წაინაცვლებს ისე, რომ ყველა ბგერის სიმაღლე თანხმობაში იყოს აწ-სთან, რის გამოც, შესაძლებელია, ახალი კილოტონალობის სხვა არცერთი ბგერის სიმაღლე აღარ დაემთხვეს წინაში არსებულ რომელსამეს. ასე მოხდება, თუ შერწყმული კილოს მეშვიდე საფეხურს ვამოდულირებთ შერწყმულისავეს, ან გაყოფილის პირველში. გაგვიჩნდება სრულიად ახალი სიმაღლის 6 ბგერა. თუ შერწყმული კილოს პირველ საფეხურს ვა-

მოდულირებთ გაყოფილის პირველსავეში, ან პირიქით, მაშინ I, II, III და IV საფეხურების სიმალღეები დაემთხვევა ძველს და ახალი მხოლოდ 3 გაჩნდება (სურ.2b). რადგან ძნ-ის ინტერვალების ცენტრებში დამრგვალებისას მათი უდიდესი საერთო გამყოფია 2 ცენტი, ამიტომ ყოველ ორ ცენტში რაც კი ტონია, თეორიულად, შეიძლება იყოს ის ბგერა, რომელიც მოდულაციების შედეგად გახდება კილოტონალობის ნაწილი. ასეთი კი ოქტავის ფარგლებში 600-ია. კლასიკურ მუსიკაში ერთი მოდულაციისას ახალ ტონალობაში 5-ზე მეტი ახალი ბგერა ვერ გაჩნდება, მაგრამ რამდენჯერაც არ უნდა გამოდულიროთ, სულ 12-ბგერიან წრეში ვიტრიალებთ, რადგან ეს პირობა თავიდანვეა ჩადებული. საპირისპიროდ, ძნ დინამიურია და „დასეირნობს“ ოქტავის ფარგლებში 600+ ბგერისგან შემდგარ სიმრავლეში. მხოლოდ მიმდინარე კილოტონალობაში მოხვედრილი 7 მათგანის ურთიერთგანლაგებას აქვს დატვირთვა დროის მოცემულ მომენტში. არ არსებობს ალტერაცია და სხვა კილოტონალობიდან ბგერების სესხება. ყოველი კილოტონალობა იბადება ქართული ხალხური სიმღერის დაწყებისას და ცოცხლობს მოდულაციამდე, რა დროსაც ბადებს ახალს, თვითონ კი უჩინარდება და ეს ციკლი ტრიალებს იმდენჯერ, რამდენი მოდულაციაცაა სიმღერაში. მოდულაციების კონკრეტული მიმდევრობისას, შესაძლოა, ძველი კილოტონალობა დაბრუნდეს კიდევ.

მოდულირებით წარმოქმნილი ბგერების სიმრავლის მიუხედავად, ჩანერის პრობლემა მოგვარებადია, თუ ქართული ხალხური სიმღერის პრინციპებს პირდაპირ გადავიღებთ ნოტირებაში. კერძოდ, კილოს სიწმინდე პირველი ამოსავალი წერტილია. გავიხსენოთ, რა პრინციპითაა კლასიკური სანოტო სისტემა აგებული: ხაზებს შორის თანაბარი მანძილი დიატონური გამების უთანაბრო ინტერვალებს შეესაბამება. ასევე, მარტივად შეგვიძლია შევუსაბამოთ ქართულ არათანაბარ მიკროტონალურ ბგერათრიგს ისინი. უფრო მეტიც, დიატონური ბგერათრიგი თავიდან ისევე იყო მიკროტონალური, როგორც ქართულია და „სიახლეც“, კი არ იქნება, ქართულს რომ შევუსაბამოთ. მთავარია, დავაფიქსიროთ, რომ იწყება ქართული ჩანანერი, რის მაუწყებლადაც გასაღების ადგილას დაწვროთ ქართული ქანი — „ქ“. გავიხსენოთ გასაღების როლი კლასიკურ სისტემაში: მისი მდებარეობა განსაზღვრავს, რომელი ხაზი რომელ ბგერას შეესაბამება დიატონურ ბგერათრიგში. მართალია, დღეს ვიოლინოს გასაღებს უკვე აღარ ამოძრავებენ და მუდამ მეორე ხაზზე წერენ, მაგრამ ზოგი გასაღები ისევ ინარჩუნებს მოძრაობის უნარს (მაგ. 1). ამიტომ, ანალოგიურად, შეგვიძლია, ნებისმიერ ხაზს შევუსაბამოთ ყველაზე გავრცელებული კილოების — შერწყმულისა და გაყოფილის პირველ ასოები კილოტონალობის აღმნიშვნელად. შანისა და განის მუცლები, ბემოლის მსგავსად, უნდა გვანიშნებდეს, რომელ ხაზს ეკუთვნის ისინი (მაგ. 2). მეოთხე დანართში მეოთხე და მეხუთე მაგალითები ეკვივალენტურია, რასაც გვიჩვენებს ინტერვალთა ზომები. ტექნიკურად, ნებისმიერ დროს შეიძლება შანისა და განის ურთიერთჩანაცვლება, თუმცა, მუსიკალური თვალსაზრისით, ორივეს გამოყენება სჯობს.

სტატიკური შემთხვევებისთვის, ანუ მოდულაციამდე, ყველაფერი ისევე მარტივადაა, როგორც კლასიკურ ჩანანერში: ქანს რომ ვხედავთ, ვიცით, რომ ქართულ წყობაშია ნიმუში, შანისა და განის ხაზზე კი შესაბამისი კილოს პირველი ბგერაა, ხოლო ყოველი შემდეგი ბგერა შემდეგ ხაზზე იწერება. დაგვრჩა უმთავრესი — მოდულაცია. ქართულ მოდულაციაში ფიგურირებს ორი პარამეტრი: მამოდულირებელი ბგერა, ანუ საფეხური მიმდინარე კილო-ტონალობაში და იმავე ბგერის საფეხური მომავალ ტონალობაში. მოდულაციის აღმნიშვნელად ავირჩიოთ მანი — „მ“ და დავსვათ მამოდულირებელი ბგერის წინ იმავე ხაზზე (მამოდულირებელი ბგერა, შესაძლოა, არ ჟღერდეს და ამიტომ, არც ეწეროს, მაგრამ მანი დაინერება ჩვეულებრივ, მისი საფეხურის შესაბამის ხაზზე შესაბამის დროით ვერტიკალში). მანის მერე კი მომავალი კილო-ტონალობის ცენტრი უნდა დავაფიქსიროთ ისე, რომ მამოდულირებელი ნიშანს ახალ ტონალობაშიც სწორი სიმალლე ჰქონდეს (მაგ.3).

სიმღერა, რომელიც არ ღალატობს წყობასა და არც მოდულაციის პრინციპებს, ამ მეთოდით, უნაკლოდ ჩაინერება ნოტებზე. რადგან, მკაცრი კილოური აზროვნებიდან გამომდინარე, ქართულ სიმღერაში პოლიტონალობა გამოირიცხულია, ამიტომ მთელს ვერტიკალში უნდა მივუთითოთ კილო-ტონალობისა და მოდულაციის ერთნაირი ნიშნები.

უფრო დეტალურად განვიხილოთ მესამე მაგალითი (მაგ. 3). უპირველესად, აღსანიშნავია, რომ ისიცა და შემდგომებიც, გვიჩვენებს, თუ როგორ მარტივდება „ქართულად“ ჩანერისას ნოტები (და არა გაშიფრვა) და როგორ ნათლად გამოიყურება მოდულაციები, რომ აღარაფერი ვთქვათ ჩანანერის იდეალურ სიზუსტეზე, თუ, რაღა თქმა უნდა, სიმღერა ემორჩილება ტრადიციულ კანონებს და სწორადაცაა გაშიფრული. ამ მაგალითში, დამატებით, ისიცა კარგად ჩანს, თუ რა ფუნქცია აკისრია ზილს. საკრავიერი მუსიკა, აკაპელურთან შედარებით, შეზღუდული უნდა იყოს მოდულაციებში (მარტაშვილი, 2015: 5). სწორედ ამ „შეზღუდულობის“ მაგალითია სიმღერა *რეგებ ხანი*, რომლის მთელს სიგრძეზე მამოდულირებელ ბგერად გვევლინება ზილის სიმაღლის შესაბამისი, ამ შემთხვევაში — პირობითად, „ფა“. თუმცა, სწორედ ის შეზღუდულობის მიზეზი, საბოლოო ჯამში, აიძულებს გამრავალფეროვნდეს, რადგან მის გამო მოდულაცია ხდება ჯერ პირველ, შემდეგ — მეშვიდე, შემდეგ — მეექვსე, შემდეგ — ისევ მეშვიდე საფეხურზე და თანაც, სხვადასხვა მიმართულებით: I-VII, VII-VI, VI-VII, VII-I. ჩემი აზრით, ეს ქართულ ჩანანერში ისე ნათლად ჩანს, რომ მეტად აღარ შეიძლება.

თუ რატომ აიძულებს ზილი, მის მიმართ მოდულირდეს ყოველ ჯერზე სიმღერა, მარტივად ასახსნელია: ის ერთადერთი სიმია ჩონგურზე, რომელიც სიმაღლეს არ იცვლის. რა თქმა უნდა, არაა გამოირიცხული (თუმცა, ნაკლებმოსალოდნელია), მოიძებნოს სხვა საფეხურის მიმართ მოდულირება ისე, რომ ზილმა სიმაღლე შეინარჩუნოს, მაგრამ ყველაზე მარტივი ვარიანტი, როგორც თეორიულად, ასევე, შესასრულებლად, არის თვით ზილით მოდულირება.

მეოთხე და მეხუთე მაგალითები იმერული ჭონას ანსამბლ „ოდილას“ ვარიანტიდან ამონარჩევი. „კლასიკურად“ გაშიფრულ ვარიანტში (მაგ. 4) სიმღერა იწყება მი მიქსოლიდიურში, შემდეგ იხრება მი დორიულში, პირველი ტაქტის ბოლოს მოდულირდება რე დორიულში, მერე ისევ მი მიქსოლიდიურში, ფადიეზ მიქსოლიდიურში, ფადიეზ დორიულში და უბრუნდება მი მიქსოლიდიურს ბოლოს წინა — VIII ტაქტში. ნოტების დიდი ნაწილი გასაღებების ნიშნებს უჭირავს, მაგრამ ეს არაა მთავარი. პრობლემა ისაა, რომ მთელი ეს გაშიფრვა მცდარია და ემყარება ხალხური სიმღერის უპირობო დამახინჯებას, რის სრულ გარანტიასაც იძლევა კლასიკური სახით ნოტებზე ჩანერა. მუსიკალური ტექსტის უნაკლოდ გადმოცემა კი შემდეგი ორი მაგალითია (მაგ. 5, 6). პირველში მხოლოდ შანია გამოყენებული კილო-ტონალობის ნიშნად, მეორეში კი — შანიცა და განიც. ჟღერადობით იდენტურობის მიუხედავად, აქ ნათლად ჩანს, რომ მეორე ჩანანერი სემანტიკურად უფრო ახლოა სიმღერასთან. მაგალითად, პირველივე მოდულაცია შერწყმული კილოს I საფეხურის გადასვლა ან შერწყმულისავე IV-ში, ან გაყოფილის I-ში, გააჩნია, როგორ ჩავენთ. თუმცა, ტონიკა აშკარად არ იცვლება და გაყოფილი კილო ჟღერს, რასაც (მაგ. 6) უფრო თვალნათლივ გადმოგვცემს. მხოლოდ ასეთი — კილოური მოდულაციების დროს, შეიძლება, რომ გამოვტოვოთ მოდულაციის ნიშანი (მაგ. 6, პირველი ტაქტი).

ჩემ მიერ შემოთავაზებული სისტემა სრულად ეფუძნება მალხაზ ერქვანიძის მიერ აღმოჩენილ წყობასა და მოდულაციებს, რაც არ ნიშნავს, რომ მხოლოდ მათზეა მიბმული. მსოფლიოში ბევრი მკვლევარი და კომპოზიტორია, რომელიც მუდმივად ახალ-ახალ მიკროტონალურ წყობებს იგონებს როგორც თეორიულად შესასწავლად, ასევე, მრავალფეროვნებისთვის. აღნიშნული ჩანერის სისტემა და ქართული მოდულაციის პრინციპი, შესაძლოა, ნებისმიერ, ოქტავაში 7-ბგერიან მიკროტონალურ წყობას მოერგოს უცვლელად, ცვლილებით კი — ნებისმიერს.

რაკი უკვე არსებობს ქართული ხალხური სიმღერის სახეუცვლელად ნოტირების სისტემა, უმნიშვნელოვანესია, რომ შეიქმნას ნოტების, ინტერვალების, აკორდებისა და დანარჩენი 5 კილოს სახელების ქართული სისტემა. ეს ყველაფერი საფუძველს ჩაუყრის ტრადიციული ქართული ჰარმონიის კვლევას მეცნიერთათვის და სოლფეჯირებას მოსწავლეთათვის, მაგრამ მით-ს მიჩვეული ყურისთვის, თეორია ქალაქში რომ არ დარჩეს, საჭიროა ისეთივე მყარი საყრდენი, როგორც ფორტეპიანოა დამწყებთათვის. ეს შეიძლება იყოს როგორც ქართულჰარმონიანასწავლი კომპიუტერული პროგრამა, ასევე, განყენებული საკრავიც. ბოლო დანართში (სურ. 3) მომყავს ზემოთ ახსნილის სრული ალგებრული აბსტრაქცია, რომელიც საკმარისია როგორც კომპიუტერული პროგრამის, ისე — შესაბამისი საკრავის შესაქმნელად.

ქართული მოდულაციის პრინციპით მომუშავე პირველ საკრავს დავარქვით „პუამი“. ამ აბრევიატურის ასოები ნიშნავს: „პ“ — პროგრამირებადს, „უ“ — უნივერსალურს, „ა“ — არადეტერმინირებადს, „მ“ — მიკროტონალურსა და მოდულაციურს, ხოლო „ი“ — იმპროვიზატორს.

ქართული კილო-მოდულაციური სისტემაა მიზეზი ქართული ხალხური ინსტრუმენტული ანსამბლის არარსებობისა და საკრავის როლის დაჩრდილვისა (მარტაშვილი, 2015: 2). ჩვენს წინაპრებსაც ექნებოდათ სურვილი, ერთად დაეკრათ ინსტრუმენტებზე, ოღონდ, არა ორკესტრით, არამედ, როგორც სიმღერებშია — იმპროვიზებული სოლოებით. ამას განხორციელება არ ენერა, რადგან, ბუნებაში ვერ იარსებებდა მექანიკური საკრავი, რომელიც ოქტავაში 600 ბგერას გამოსცემდა და ხელმოსაჭიდიც იქნებოდა. ერთადერთი ინსტრუმენტი, რომელიც ვოკალით თავისუფალი იქნება და მოერგება ქართულ ჰარმონიას, შეიძლება იყოს მხოლოდ და მხოლოდ ელექტრონული. სწორედ, ასეთია პუამი. ჩემს მიერ მოფიქრებული ქართული სანოტო სისტემა არ დარჩება მხოლოდ თეორიის კუთვნილებად, მასზე ჩანერილის პირდაპირ შესრულება შეიძლება პუამი-ზე. ვიმედოვნებ, მიკროტონალობაზე მომუშავე მრავალი უცხოელი მეცნიერისა და კომპოზიტორისთვისაც საინტერესო იქნება ეს საკრავი, მაგრამ ჩემთვის უმნიშვნელოვანესია მისი სახელწოდების ბოლო ასოს აზრი. ის ახალ სიცოცხლეს შესძენს ფოლკლორს! ჭეშმარიტად ხალხური მუსიკალური პრინციპების დაცვით, ახლა, უკვე ინსტრუმენტით შეიძლება იმპროვიზირება ვოკალის მსგავსი თავისუფლების ხარისხით! ქართული სანოტო სისტემითა და პუამი-თ შეიარაღებული კომპოზიტორი შეძლებს ტრადიციულის ფარგლებში შექმნას და მოისმინოს მუსიკა, რომელიც, შესაძლოა, ოდესმე ტრადიციული ფოლკლორის ნიმუშადაც იქცეს. ასევე, პუამი შეუცვლელი დამხმარე იქნება იმ მკვლევართათვის, რომლებიც ქართული სიმღერის ნოტებზე უნაკლოდ გადატანას გადაწყვიტენ. ბოლოს და ბოლოს, შესაძლებელი გახდება ძველი მრავალხმიანი შედეგების ფორმულების მართებულად გაშიფრვა, შესწავლა და ციფრულ ბაზაში სამუდამოდ კონსერვაცია.

### გამოყენებული ლიტერატურა:

ერქვანიძე, მალხაზი. (2014). ქართული გალობის ნოტებზე გადაღების ისტორია და ქართული მუსიკალური სისტემა. ინახება თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური შემოქმედების მიმართულების ბიბლიოთეკაში.

მარტაშვილი, ლაშა. (2015). ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების პრინციპული კანონზომიერებები. [http://puami.com/principles\\_en.html](http://puami.com/principles_en.html)

**LASHA MARTASHVILI**  
(GEORGIA)

### **A SYSTEM FOR THE FLAWLESS NOTATION OF GEORGIAN POLYPHONIC FOLK MUSIC**

Nowadays one can rarely encounter completely authentic performances of traditional Georgian songs. As the traditional lifestyle has been vanishing, the performances violate the most important principles of folk singing such as syncretism, upper voices soloing and others, but there's more to worry about. All the requirements of traditional singing can easily be fulfilled again upon one's wish, but singing in the original tuning cannot be accomplished widely again. Our ears have already been accustomed to the modern equal temperament thus making them proficient in microtonal music again will require a great effort. This should not be keeping us from learning, restoring and conserving our treasury in its original form. By conserving I mean storing songs unambiguously and laconically converting them into musical text, not audio recordings. Almost all the classical music has been converted into digital form and the rest can simply be digitized at home by using a scanner and specialized recognition software. It's very important to digitize all the folk recordings archive in that manner. So, what's the difference between digitizing of audio recordings and notes? There's a very big one! Notes themselves are already encoded thus inherently digitized types of recordings bearing the essence of musical pieces in contrast to audio recordings, more capable of carrying emotions. No matter Karajan is directing or Toscanini and no matter what is performed – Mahler or Wagner, the musical idea, or text is coming from written score.

In most cases we may get excited by listening to the field trip records covering prominent vocal abilities and performance manners of the authentic folk singers, but for harmony study only the musical formulas have to be obtained and analyzed, not the aesthetic feelings. To do that, we need the system for writing down of the deciphered formulas from the songs note wise. Only relying on unambiguous and comprehensive notation can lead the musicologists to the creation of truly Georgian folk music united theory. I think our treasury deserves to have its own theory rather than lend completely incompatible western one. The songs also do deserve to be transcribed and performed without distortions. Although being very late, there's a sheer necessity to have Georgian songs flawlessly notated. Thanks to God, two of Malkhaz Erkvandze's discoveries – Georgian tuning scale and modal key modulations lay the foundation to the notation system.

Unfortunately, the standard for microtonal notation does not exist, but even if it had existed, it couldn't have encompassed Georgian singing unless it had been specifically tailored to it. Classical notation scheme with additional markings is not sufficient to cope with micro tonality and modal key modulations together. Classical music, equally tempered or older, can be easily put to notes since there's a one to one relationship between notes and tones. The pitches in any classical temperament are predetermined and constant at least within an instrument or a musical piece. Equal temperament was adopted in order to have all major and minor scales sounded equally and allowed arbitrary modulations. The historical intervals and tunings were sacrificed to the freedom of modulation.

Georgian musical creativity went on its own, different way. It never confined to the instrument

and is free from the absolute pitches thus conserving the intervals intact. Not only it is negligent in choosing of the starting pitches for the songs, but after the modulation it actually does not care if the pitches in the previous part before the modulation are obtainable at all until the end of the song. The strict requirement is to maintain the purity of the relative modal scale (i.e. intervals). To fulfill that requirement, it adopted a so called One Note Assisted Modulation (later referred as a Georgian Modulation) – a modal key modulation, during which only one note (Modulating Note) retains its pitch and all the others in new mode (or modal key) are calculated according to it. The relative tuning remains unchanged, but the absolute one always changes by performing a parallel shift up or down. To say simply, the reference frequency of the whole tuning changes i.e. the whole tuning scale swings up or down. This is not a rare event, observed in comparing different songs or different performances, but an intrinsic feature of every single modulation of any Georgian traditional song. Obviously, the classical notation system cannot represent such a swing of the tuning scale. In a classical notation using clefs and accidentals there is a place for 12 notes per octave on 4 lines and between them. These numbers are too little for Georgian music.

According to Erkvanidze, the Georgian tuning is based on a combination of two identical tetrachords (fig.1). He says there are two most widely used modes called Joined and Split. Joined is formed by sticking the tetrachords together, while the Split has a 204c gap between the two, hence the names. The first and last notes of the Split Mode are octave apart. As you can see in figure 1 both of them are just different views of the same 7-tet called Georgian Tuning (GT). All five remaining Georgian modes are contained in GT pretty much the same way.

Unless the relative structure of GT is compromised, we can arbitrarily choose any note in it to assign any pitch and call it Reference Tone (RT). Then we can sing other notes by assigning them pitches reckoned in reference to RT, not unlike solfege with movable do. This is what happens in Georgian modulations: one note, called Modulating Note preserves the pitch and becomes the RT for the new tonality. Either mode, or tonality, or both of them change, but eventually the GT always shifts, sometimes leaves all the other note pitches behind and introduces new ones. In a particular case, when the VII degree in Joined Mode modulates into the I of either mode, then all the other notes acquire new pitches, not presented in the previous tuning. In mutual modulation between Joined and Split modes with common I degree, I, II, III and IV degrees retain pitches and only 3 new notes appear (fig. 2.b). The measures of intervals of GT in cents have a Greatest Common Divisor equal to 2, which means, that any pitches 2c apart are potential candidates for becoming the part of the scale after number of modulations. There are 600 such pitches in an octave! In a single classical modulation maximum 5 new notes can appear but irrespectively of the number of modulations, there are total of 12 notes per octave, as it is designed so. On the contrary, GT walks around among 600+ pitches per octave (although only 7 of them are contributed to the mode at any given moment). There are no accidentals in Georgian music; modal tonalities (or modal keys) are exclusively stable, not having notes borrowed from others. Each modal key appears at the start of the song or after the modulation and lives until the next modulation, then disappears and gives a birth to other having shared only one note to the previous and next ones. The cycle repeats as many times, as how many modulations there are in a particular song. Certain sequence of modulations may happen to result in returning to the starting modal key.

The enormous complexity of presenting such a huge number of potential notes per octave may be evaded by directly applying the Georgian modulation principles to the notation system. Let's implement the first – the mode is invariant, but may appear starting at any pitch. In classical



notation, the equidistant lines result in varying interval diatonic scales. The position of clefs and accidentals define the sizes of intervals. Considering that historically the classical scale was also microtonal, there's nothing new if we adopt staves to represent GT. Any modal key can be started on any line just like classical clefs can be placed arbitrarily (ex. 1). To distinguish between Georgian and classical notations, we can put Georgian letter - „ქ“ (pronounced as "qani") in place of clef. To denote Joined („შერწყმული“) and Split („გაცოფილი“) modes, we can use their corresponding Georgian initials „შ“ and „გ“ (pronounced as "shani" and "gani", respectively). We can place „შ“ and „გ“ arbitrarily on any line or between them applying "flat" sign aligning rule (ex. 2). The 4-th and 5-th staves in example 4 are identical as the interval values show. The example illustrates how we can use „შ“ and „გ“ interchangeably. We could've been using either of them exclusively, but from a musical point of view it is more preferable to use both of them.

As for the static case, without modulations, everything is pretty easy and clear: „ქ“ indicates to the use of Georgian tuning and notation to be used and „შ“ or „გ“ denote the relationship between the lines and the notes of the mode. By introducing two more parameters we can fully represent any modulation. One is the modulation note itself and the second is the degree of it in the mode after the modulation. We only need to add one Georgian letter „მ“ to the system to indicate the MN degree in the current mode and indicate its new degree by placing new modal key sign accordingly. The sign „მ“ and new modal key sign must be placed right before the modulating note, or on its corresponding line, if the note itself is not present. Any song, which complies with the Georgian traditional tuning and modulation principles, can be flawlessly notated this way. Since there is no polytonality in Georgian singing due to the strict "modal thinking", all the modal key and modulation signs must be placed on all staves.

Let's discuss example 3 in more details. First of all, not only this example but all of the rest of the Georgian notation examples show how we simplify the writing (but not transcription process itself) and how clearly the modulations are depicted, not to mention the ideal correctness of the musical text transference, of course, if the original piece was really Georgian traditional and the transcription was done correctly. In addition to that, this example highlights the function of "Zili". The instrumental songs must rely on restricted set of modulations compared with the a-capella ones (Martashvili, 2015:5). In the song – "Rejeb Khani" we can spot that sort of restriction applied to the whole song resulting in "Zili" dominance. Zili-s corresponding note becomes the MN in every single modulation throughout the song ("F" in this case, symbolically). Actually, the restriction has the "negative" results, as the song becomes more beautiful by combining of many different modulations: I-VII, VII-VI, VI-VII, VII-I. In my opinion, all these modulations could not be depicted any better than they are in Georgian notation.

So, why "Zili" becomes the MN every time? The answer is simple: "Zili" is the only string on "Chonguri" that can produce only one pitch and it's the best way for the performer and theoretically, also, to assign MN role to it in order to preserve its pitch.

The examples 4, 5 and 6 are all transcriptions of the same authentic piece. As you can see, the first one uses a classical approach while the others employ the Georgian one. In the "classical" one the fragment starts in mi-mixolydian, then deviates to mi-dorian, then, at the end of first bar, modulates into re-dorian, then again into mi-mixolydian, fa#-mixolydian, fa#-dorian and returns to mi-mixolydian in the eighth bar. There are plenty of accidentals to represent all these modulations, but that's not the most important. The problem is, all that analysis is completely wrong! That's because it relies not on the original song, but on a principally incorrect representation of it

– the classical transcription. Transcribing Georgian folk songs using classical approach introduces irreparable distortions to it if applied to more than a single note per song! On the contrary, infinite number of notes and modulations can be flawlessly written note wise by using Georgian notation system (ex.5 and 6). These almost identical writings demonstrate the nuances of using the Georgian system. The very first modulation in the middle of the I bar, is shown differently in the examples. "Technically" they are both correct, but "musically" the second version is more is closer to semantics, by indicating that the tonic does not change, so is more preferable. In addition, the absence of the modulation sign „ $\delta$ “ in the second example represents the only exception to the rules: in the case of modal modulations (modulations between Joined and Split modes with common tonic acting as MN) we can omit the modulation sign.

This Georgian notation system is entirely based on Georgian scale and modulation principles discovered by Malkhaz Erkvanidze, but is viable for using with other tuning systems too. There are many researchers and composers throughout the world, who are continuously adopting new microtonal scales for theoretical purposes or versatility. The proposed notation system and Georgian modulation principle can be adapted to any 7-tet with no effort and to any other with some modifications, so it may prove useful for them, too.

Since the system for notating Georgian folk music does already exist, it highlights the importance of having Georgian names of notes, intervals, remaining five modes and some most frequently used modulations. All these together would lay foundations to the studies of real traditional Georgian harmony for researchers and for the solfège tutorials for students. Although only theoretical approach and writing system will not be enough for people accustomed to ET music. A very practical tool like a computer program, adapted to Georgian harmony, or a standalone musical instrument can play a key role in process of learning Georgian music, like a pianoforte does in learning of classical music. In the last appendix (fig. 3) I brought the complete mathematical model of explained above in algebraic form, which is enough to create both such tools – the software and the instrument.

The first instrument with working principle analogous to Georgian modulation I called "PUAMI". PUAMI is a Georgian acronym with the meaning of universal non deterministic improviser with microtonal modal modulations.

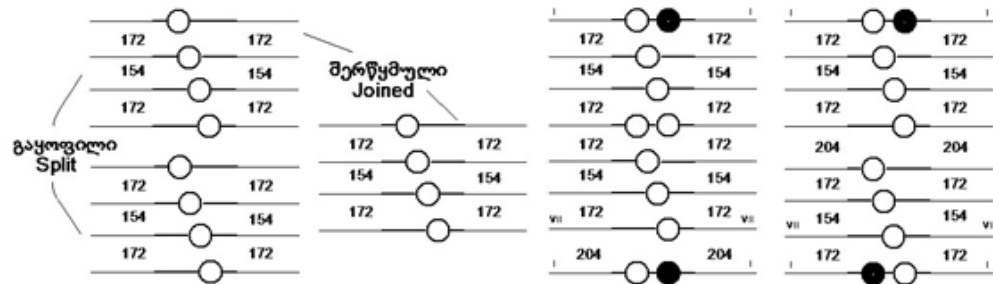
Strict modal thinking together with polyphonic modal key modulation principles employed by Georgian traditional music contribute to the lesser role of the instrument compared to vocals and is the reason why Georgian instrumental ensemble has never existed (except for the only exception of playing two pitched instruments together - "Chuniri" and "Changi")(Martashvili, 2015:2). It's quite reasonable to assume, our ancestors would have thought of playing the instruments in an ensemble, unlikely to the orchestra, but just like two improviser soloists as in the songs. Unfortunately, it could not be realized until the era of digital music synthesis. Can you imagine a mechanical instrument capable of producing more than 600 pitches per octave and still being feasible for handling? The only instrument compliant with Georgian harmonic principles and as unrestricted and free as the vocal chords are, must be electronic one. This is what PUAMI is meant to be. All that theoretic stuff about Georgian notation will not remain only in theory. The notes, written in Georgian way will be directly playable on PUAMI. I hope, foreign researchers and composers will also find it interesting and useful, but for me the most important is that PUAMI can revive our folklore! It will be possible to improvise on the instrument with the degree of freedom, comparable to that of singing, and never violate the sensitive rules of Georgian traditional music at the same time! The composers,

equipped with the Georgian notation system and PUAMI, will be able to write and listen to music in traditional sounding, hopefully creating new pieces to be regarded as traditional in future. PUAMI will become an indispensable companion to the researchers willing to flawlessly transcribe Georgian music. The formulae of old Georgian polyphonic masterpieces can really become deciphered, studied and preserved in the digital database at last.

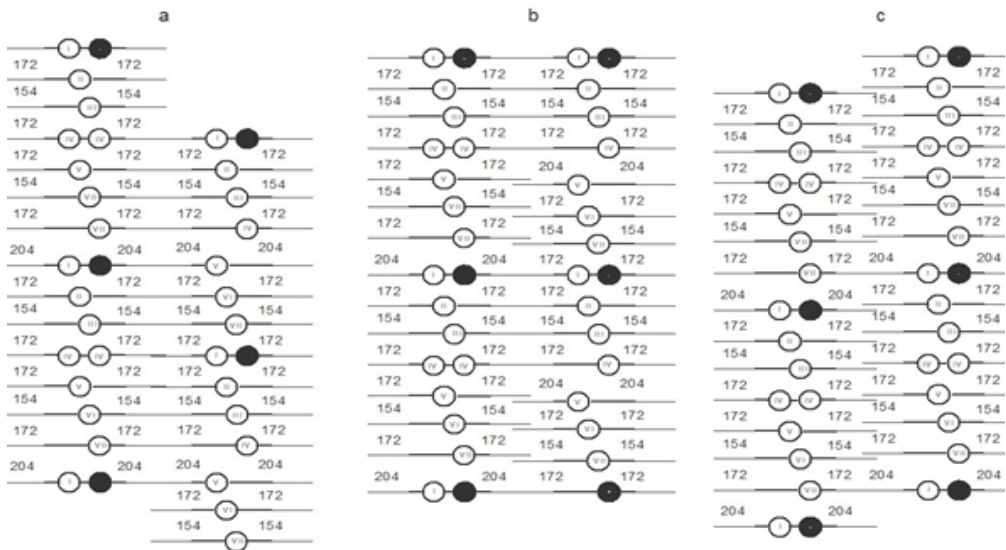
### **References**

- Erkvanidze, Malkhaz. (2014). The History of Georgian Chant Notation and the Georgian Musical System. Preserved at the library of Georgian Folk Music Department of Tbilisi State Conservatoire (in Georgian).
- Martashvili, Lasha. (2015). The Principles of Georgian Folk Music Creativity. [http://puami.com/principles\\_en.html](http://puami.com/principles_en.html)

**სურათი 1.** ტეტრაქორდებით შერწყმული და გაყოფილი კილოების მიღება  
**Figure 1.** Combining Georgian Tetrachords into Joined and Split modes



**სურათი 2.** კილოტონალობების საფეხურების სიმალეების შედარება გვერდიგვერდ  
**Figure 2.** Side by side pitch comparison of degrees of different modal keys



ა. შერწყმულისა და გაყოფილის იგიურობა (ტონიკის არჩევის გარდა)

a. Identity of Joined and Split modes scales (only tonic assignment differs)

ბ. შერწყმულის VII საფეხურით მოდულირება გაყოფილის I-ში

b. Modulation from the I degree of Joined Mode into the same one of the Split Mode

გ. შერწყმულის VII საფეხურით მოდულირება შერწყმულისავე I-ში

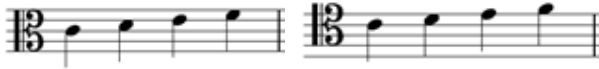
c. Modulation from VII degree of Joined Mode into the I of the same mode

ყოველი „ხაზის არდამთხვევა“ გვიჩვენებს მოდულირებისას წარმოქმნილ ახალ ბგერას. ბ-ში ასეთია სამი, ხოლო გ-ში — ექვსი.

Each unaligned line represents newly appeared notes brought by the modulation. There are three of them in b and six in c.

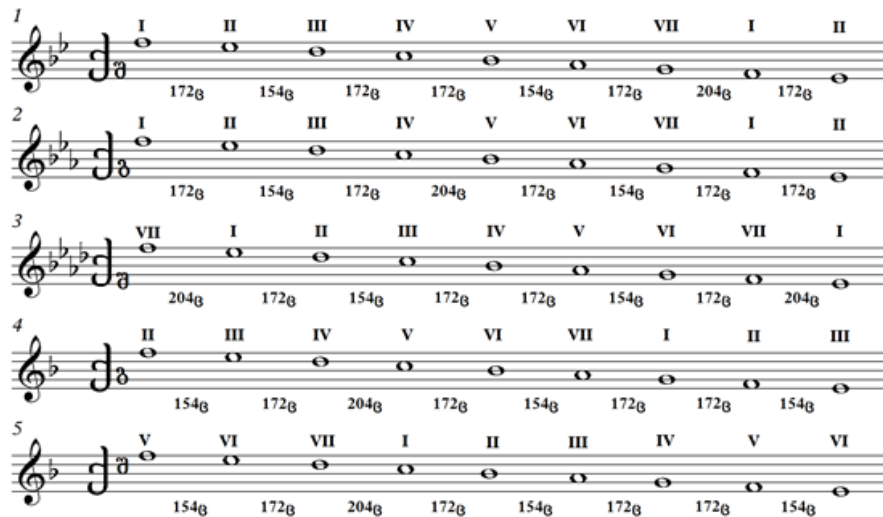
**მაგალითი 1.** ორი კლასიკურად ეკვივალენტური ნოტაცია.

**Example 1.** Two equivalent classical notations.



**მაგალითი 2.** ქართული, კლასიკური და სხვა აღნიშვნების აღრევა მხოლოდ საილუსტრაცი-  
ციოდ.

**Example 2.** Mix-up of Classical, Georgian and other signs for illustrative purposes only.



**მაგალითი 3.** ნაწყვეტი სიმღერიდან *რეჯებ ხანი*, ჩანერილი ქართულად.

**Example 3.** Fragment from the song *Rejeb Khani* in Georgian notation.



**მაგალითი 4.** სქემატური ამონარიდი აუთენტურ ფოლკლორულ ანსამბლ „ოდილას“ მიერ ნამღერი იმერული ალილოდან, გაშიფრული „კლასიკურად“.

**Example 4.** Schematic presentation of a fragment of Imeretian "Alilo", performed by authentic folk ensemble "Odila". Transcribed classically.

ანსამბლის გამოსვლა იხილეთ: <https://www.youtube.com/watch?v=K2XT3U8T-6w>

Watch the original performance here: <https://www.youtube.com/watch?v=K2XT3U8T-6w>



**მაგალითი 5.** იგივე, რაც ზემოთ, გაშიფრული და ჩანერილი ქართულად, კილო-ტონალურ ნიშნად მხოლოდ შანის გამოყენებით.

**Example 5.** The same as above, transcribed Georgian way using only "shani" modal-tonal sign.



მაგალითი 6. იგივე, რაც ზემოთ, ორთავე კილო-ტონალური ნიშნის გამოყენებით.

Example 6. The same as above, using both modal key signs.

The musical score consists of three systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The key signature is one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Below the piano part, there are numerical markings in cents indicating pitch deviations: -172c, +172c, +204c, -172c, and -172c. These markings are placed under brackets that span specific measures of the piano part. The first system starts with a measure number '5' and ends with a double bar line. The second system starts with a measure number '7' and ends with a double bar line. The third system starts with a measure number '10' and ends with a double bar line.

ყურადღება მიაქციეთ, როგორ იცვლება ტონიკის სიმაღლე მოდულაციებისას. სრული ძვრა თითო მოქცევისას შეადგენს +32 ცენტს.

Pay attention to the tonic pitch deviation during modulations (shown in cents) resulting in net shift of 32 cents upwards after each cycle.

**სურათი 3.** ქართული მოდულაცია ალგებრული სახით.

**Figure 3.** Georgian Modulation in algebraic form.

<p>„ორტეტრაქორდიანი“ საბაზისო პარამეტრული ვექტორი Base parametric vector for double tetrachord</p> $a = -172$ $b = -154$	$T = \begin{pmatrix} a \\ b \\ a \\ a \\ b \\ a \end{pmatrix}$
<p>შერწყმული კილოს წარმომქმნელი მატრიცა Joined Mode forming matrix</p> $J_{ij} = \begin{cases} 0 & (i \leq j) \\ 1 & (i > j) \end{cases}$	$J = \begin{pmatrix} 0 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 \\ 1 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 \\ 1 & 1 & 0 & 0 & 0 & 0 \\ 1 & 1 & 1 & 0 & 0 & 0 \\ 1 & 1 & 1 & 1 & 0 & 0 \\ 1 & 1 & 1 & 1 & 1 & 0 \\ 1 & 1 & 1 & 1 & 1 & 1 \end{pmatrix}$
<p>პერიოდით (ოქტავით) წანაცვლების პარამეტრული ვექტორი Shift by period (octave) parametric vector</p> $o = 1200$ $ 4a + 2b  < o$	$O = o \begin{pmatrix} 1 \\ 1 \\ 1 \\ 1 \\ 1 \\ 1 \\ 1 \end{pmatrix}$



<p>მობრუნების მატრიცა Pivot matrix</p> $P(m,n)_{ij} = \delta_{n,i} \delta_{m,j}$	$P(m,n) = \begin{pmatrix} 1 & & & & & & m \\ 0 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 \\ 0 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 \\ 0 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 \\ 0 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 \\ 0 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 & 1 \\ 0 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 \\ 0 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 \end{pmatrix} \begin{matrix} 1 \\ . \\ . \\ . \\ . \\ n \\ . \\ 7 \end{matrix}$
<p>მოდულაციის მატრიცა Modulation matrix</p> $M(n)_{ij} = J_{ij} - H(n-j-1/2)$ <p><math>H(x)</math> - ჰევისაიდის საფეხურისებრი ფუნქციაა <math>H(x)</math> is the Heaviside Step Function</p>	$M(n) = \begin{pmatrix} 1 & & & & & n & 6 \\ -1 & -1 & -1 & -1 & 0 & 0 & 0 \\ 0 & -1 & -1 & -1 & 0 & 0 & 0 \\ 0 & 0 & -1 & -1 & 0 & 0 & 0 \\ 0 & 0 & 0 & -1 & 0 & 0 & 0 \\ 0 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 \\ 0 & 0 & 0 & 0 & 1 & 0 & 0 \\ 0 & 0 & 0 & 0 & 1 & 1 & 1 \end{pmatrix} \begin{matrix} 1 \\ . \\ . \\ . \\ . \\ n \\ . \\ 7 \end{matrix}$
<p>საწყისი წყობა Initial Tuning</p>	$S_0 = \mathcal{T} + \mathcal{D}, z \in \mathbb{Z}$
<p>წყობის გარდაქმნა <math>m</math> -დან <math>n</math> საფეხურში მოდულირებისას Tuning transformation from <math>m</math> -th degree into <math>n</math> -th</p>	$S_{k+1} = P(m,n)S_k + M(n)T + \mathcal{D}, z \in \mathbb{Z}$

სიკვდილის პატარალები: ბასათხოვარი გოგონების კოლექტიური  
დატირება სკოლს ტრადიციაში

დატირების ჟანრი ბალტიურ-ფინური წარმოშობის ხალხისთვის (კარელიელები, ვეპსელები, იზორიანელები, ვოტები და ესტონელები) კარგად არის ცნობილი. ესტონეთში დატირების ტრადიცია დღემდეა შემონახული სეტოს ხალხში. ეს ესტონელთა პატარა ეთნიკური ჯგუფია, რომელიც, ძირითადად, სამხრეთ-აღმოსავლეთ ესტონეთში ბინადრობს და მიეკუთვნება ბერძნულ მართლმადიდებლურ ეკლესიას. ბალტიურ-ფინელი ხალხის (და, აგრეთვე, მათი პირდაპირი მეზობლების, რუსების) ყოფაში დატირების ჟანრი დაკავშირებული იყო სამ რიტუალურ გარემოებასთან — დასაფლავება, ქორწილი და ჯარისკაცების ან რეკრუტების გაცილება. ყველა ზემოთ ჩამოთვლილ სიტუაციაში, დატირება სრულდებოდა ქალების მიერ და, ტრადიციულად, წარმოადგენდა სოლო ჟანრს. სეტოს დატირების ტრადიციის სპეციფიკური თავისებურება ისაა, რომ სეტოს დატირების გარკვეულ სახეობები — ძირითადად, საქორწილო ლამენტოები — სრულდებოდა გუნდის მიერ, როგორც მრავალხმიანი დატირება. წინამდებარე სტატიაში განვიხილავთ გარდაცვლილი ქალიშვილის სამგლოვიარო კოლექტიურ დატირებას სეტოს ხალხის მიერ.

სეტოს ტრადიციულ კულტურაში დატირების ჟანრს უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა, განსაკუთრებით ქალებისთვის, რადგან, არც ისე შორეულ წარსულში, ყოველ სეტოელ ქალს უნდა შეძლებოდა შეესრულებინა დატირება სხვადასხვა ცხოვრებისეულ სიტუაციაში. ამისათვის მას ჭირდებოდა მჭერმეტყველების უნარი. ლამენტოები წარმოადგენდა იმპროვიზაციას გარკვეული ტრადიციის მიხედვით დაწერილ გრძელ ტექსტზე, რომელიც, თავის მხრივ, უნდა შეხამებოდა კონკრეტულ სიტუაციას. სეტოელები ამბობდნენ: „მამაკაცები ტირიან თვალებით, ხოლო ქალები ტირიან სიტყვებით“. სეტოელი ქალები დიდად აფასებდნენ „სიტყვებით დატირების“ ვერბალურ და იმპროვიზაციულ უნარებს.

გოგონას მიერ საზოგადოების წინაშე პირველად შესრულებული დატირება, როგორც წესი, მისი ქორწილი იყო. პატარძალი ასრულებდა საქორწილო ლამენტოს თავის მეგობრებთან ერთად (სეტოელები მათ უწოდებენ *podruskid* — სიტყვა, რომელიც ნასესხებია რუსულიდან). პატარძალი მღერის წამყვან ხმას, იმპროვიზირებს ტექსტზე, მისი მეგობრები კი იმეორებენ ტექსტს პოლიფონიურად. გოგონასთვის ეს მეტად საპასუხისგებლო სიტუაცია იყო, რადგან, როგორც სეტოს ლამენტოს ტრადიციის მკვლევარი ვაიკე სარვი ამტკიცებს, „დატირების პროცესის პროფესიონალიზმი ადასტურებდა ახალგაზრდა გოგონას ფიზიკურ, ინტელექტუალურ და სოციალურ მომწიფებულობას, მის მზაობას შეერთებოდა მოზრდილთა საზოგადოებას“ (Sarv, 2000: 290).

„სიტყვებით დატირება,“ (ტრადიციული ტერმინოლოგიით *sõno ikmine*), ასევე, სავალდებულო იყო ნათესავის დაკრძალვისას. მხოლოდ სიტყვებით დატირება განიხილებოდა ნათესავის გარდაცვალებით გამოწვეული სევდის ჭკუმაღრიტ ნიშნად. ვერა პინოს და ვაიკე სარვის მიხედვით, სეტოს კულტურაში, სახეზე იყო „ლამენტოზური ტრადიციის კოლექტიური კონტროლი“ — „აუდიტორია ( . . . ) ყურადღებით მიჰყევოდა ლამენტოს“ (Pino, Sarv, 1981: 46). დასაფლავების ლამენტოები, ჩვეულებრივ, სრულდებოდა გარდაცვლილის ნათესავი ქალების მიერ. გამონაკლისს წარმოადგენდა ახალგაზრდა,

გაუთხოვარი ქალის დაკრძალვა, სადაც გარდაცვლილის ახლობლები და, არა მარტო ნათესავები, კოლექტიურად ასრულებდნენ დატირებას, რომელიც მოგვაგონებდა ქორნილის ლამენტოს. არსებობს ცნობები იმის შესახებაც, რომ ქალიშვილები ასრულებდნენ დატირებას თავიანთი დედების დასაფლავებაზე.

ახალგაზრდა ქალიშვილის დაკრძალვა, ტრადიციულად, ასოცირდებოდა ქორნილთან — ეს წარმოადგენდა თავისებურ ქორწინებას სიკვდილთან, რადგან ისევე, როგორც ქორწინებისას, გოგონა ტოვებდა მშობლიურ სახლს. ამ შემთხვევაში დასაფლავების რიტუალი რაღაცით ჰგავდა საქორნილო რიტუალს. გოგონები, რომლებიც დაიტირებდნენ თავიანთ გარდაცვლილ მეგობარს, ასრულებდნენ პატარძლის მეგობრის როლს (გამოირჩეოდნენ მნიშვნელოვანი რიცხოვნებით), ქორნილის მსგავსად, მათ ეცვათ სადღესასწაულო ტანისამოსი და მოიხსენიებოდნენ *podruskid*. ად. ეკლესიისკენ და სასაფლაოსკენ მიმავალ გზაზე ცხენზე შემბული ურემი მორთული იყო აბრეშუმით და გარდაცვლილი ქალიშვილის თავსაბურავით; სასახლე დაფარული იყო აბრეშუმის გადასაფარებლით; ხოლო ცალკე მიჰქონდათ სეტოს სპეციალური ვერცხლის გულსაბნევი *sõlg*. მეგობრებს მიჰქონდათ სასახლე (Väisänen 1923). არსებობს ინფორმაცია, რომ ახალგაზრდა გოგონას დაკრძალვისას, მეგობრები ასრულებდნენ არა მარტო დატირებას, არამედ საქორნილო სიმღერას *Häähkämine*, რომელიც, ჩვეულებრივ, სრულდებოდა პატარძლის მიერ მშობლების სახლის დატოვებისთანავე და ჟღერდა მანამ, სანამ დასაქორწინებელი წყვილი ეკლესიას მიაღწევდა.

ახალგაზრდა გარდაცვლილი გოგონასა და, ზოგადად, სამგლოვიარო დატირების ტექსტები, პრაქტიკულად, ერთი და იგივეა. შეუსაბამო ინფორმაცია მოგვეპოვება კილოსთან დაკავშირებით. ზოგიერთი ამბობს, რომ ეს ლამენტოები განსხვავდებოდა პატარძლის დატირებისგან მხოლოდ ტექსტით (მაგალითად, იყენებდნენ პატარძლის ლამენტოების კილოს) (Pino, Sarv, 1981: 20), მაგრამ, ასევე, არსებობს სხვა მოსაზრებაც „სიკვდილის კილოს“ გამოყენების შესახებ. სამგლოვიარო ლამენტოს კილო ჯერ არ არის სრულყოფილად შესწავლილი. სეტოს ლამენტოზე არსებული ორი ძირითადი გამოცემა — ვეერა პინოსა და ვაიკე სარვის (1981) სეტოს დაკრძალვის ლამენტოს კოლექცია და ვაიკე სარვის სადოქტორო ნაშრომი „სეტოს ლამენტოს კულტურა“ (2000) — ფოკუსირებულია კულტურის კონტექსტზე, ვერბალურ ტექსტზე, ლექსის სტრუქტურაზე და წყობის რიტმულ თავისებურებაზე. სიმალის სტრუქტურა მეტ-ნაკლებად შესწავლილია, განსაკუთრებით კოლექტიური ლამენტოს მრავალხმიან საგუნდო ნაწილთან მიმართებით. წინამდებარე სტატიაში, დეტალურად განვიხილავ დაკრძალვის კოლექტიურ ლამენტოს და შევეცდები, განვსაზღვრო მისი კილოს ტიპი; ამასთან, შედარებითი მეთოდის გამოყენებით გავაანალიზებ მას საქორნილო და დასაფლავების სოლო დატირებასთან მიმართებით.

უნდა ვალიაო, რომ ჩემი კვლევის მუსიკალური მასალა რიცხოვნებით არ გამოირჩევა. იქიდან გამომდინარე, რომ შევეხე მეტად სპეციფიკურ ჟანრს, რომელიც (საბედნიეროდ) საპატარძლო ლამენტოებზე ნაკლებად გამოიყენებოდა, ახალგაზრდა ქალიშვილის სამგლოვიარო დატირების სულ რამდენიმე ჩანაწერია შემორჩენილი არქივებში. მე მაინც შევძელი მომეპოვებინა, სხვადასხვა დროს და სერომაას სხვადასხვა რეგიონში გაკეთებული ამ ტიპის 11 ჩანაწერი. ორი ჩანაწერი გაკეთდა ფონოგრაფით ფინელი მეცნიერის არმას ოტო ვაისანენის მიერ 1913 წ. (მათი ნოტები „ესტონური ხალხური სიმღერები ჰანგებით“ გამოიცა ჰერბერტ ტამპერეს მიერ 1960 წ). ერთი ჩანაწერი გაკეთდა ფირფიტაზე 1936 წ., მას ასრულებდა ცნობილი სეტოელი მომღერალი ანნე ვაბარნა და მისი გუნდი. შვიდი მაგნიტოფონური ჩანაწერი 1970-იან წლებს მიეკუთვნება; შემგროვებლები არიან ჰერბერტ ტამპერე და ინგრიდ რუუტელი. უფრო თანამედროვე დატირება შეიქმნა, სეტოს გუნდის *Leiko*-ს ერთ-ერთი მომღერალი ქალის მიერ, 2004

ნელს ეთნომუსიკოლოგი ვაიკე სარვეს გარდაცვალების გამო (სავარაუდოდ, ეს იყო ამ ტიპის დატირების რიტუალურ სიტუაციაში შესრულების ბოლო შემთხვევა). ანალიზის პროცესში ვეყრდნობი სწორედ ამ დატირების გვიანდელ შესრულებას, რომელიც ჩაინერეს 2006 წ.

პირველ რიგში, წარმოგიდგენთ სეტოს დატირების ძირითად სტრუქტურას. ლამენტოს ტიპისგან დამოუკიდებლად. ყოველი მელოსტროფი, ჩვეულებრივ, შეიცავს „ძირითად ფორმულას“, (რომელიც ასრულებს რეფრენის ფუნქციას), რაც ძირითადად 4 მარცვლიანი სიტყვებით წარმოგიდგება დიმიზუნდოზე. სიტყვა დამოკიდებულია იმაზე, თუ ვისი დატირება ხდება, ასე, მაგალითად, დედა (*maamakõnõ*), მამა (*tätäkõnõ*), ძმა (*velleken*) და ა.შ. გოგონები უმთავრესად მიმართავენ მამის მეგობარს (*sõbrakõnõ*) (მაგ. 1, აუდიო მაგ. 1). ზოგჯერ ამ ტიპის დატირებაში გვხვდება დის (*tsitsäkõnõ*) ფორმულა. მიმართვისას, ასევე, შეიძლება გამოიყენონ გარდაცვლილის სახელიც. დასაფლავების სოლო დატირებებში, 4 მარცვლიან მიმართვის ფორმულას ხშირად ემატება 2 მარცვლიანი სიტყვა, მაგალითად, *kuku maamakõnõ*. ასეთი გაფართოებები არ გვხვდება კოლექტიურ საპატარძლო ან სამგლოვიარო დატირებაში.

მელოსტროფის სხვა ნაწილს წარმოადგენს ლექსის ძირითადი ხაზი (მიმართვის ფორმულის გარეშე) დამახასიათებელი ფორმით. ის, ჩვეულებრივ, შედგება 9-12 მარცვლისგან; ვაიკე სარვის მიხედვით, ყველაზე ტიპურია (70 %) 11 მარცვლიანი ხაზი (Sarv, 2000: 150). როგორც წინა კვლევამ გვაჩვენა, დატირების ტიპური ხაზი, ასევე, შეიძლება შეიცავდეს 4 ან 5 მახვილს (ეს არის სიტყვების ჯგუფები, რომლებიც იწყება მახვილიანი მარცვლით) და ქმნიან შემდეგ სტრუქტურას (2+3)+(2+2) (2+3)+(2+3), (2+3)+(3+2) და (2+3)+(2+2+2) (აქ რიცხვი აღნიშნავს მარცვლების რაოდენობას). როგორც შენიშნავდით, სტრიქონის პირველი ნახევარი ერთი და იმავე სტრუქტურისაა (2+3), მაშინ, როცა მეორე ნახევარი იცვლება სტრიქონში მარცვალთა რაოდენობის ბოლო მახვილიანი მარცვლის ადგილმდებარეობის მიხედვით. ჩემი ანალიზი ამტკიცებს, რომ კოლექტიური სამგლოვიარო დატირების ძირითადი ხაზის სტრუქტურა ყველა სხვა დანარჩენი დატირების ტიპების მსგავსია. მაგ. 1-ში გამოყენებულია (2+3)+(2+2+2) სტრუქტურა.

ამ ორმა ელემენტმა შეიძლება განსხვავებული ტიპის მელოსტროფის კომპოზიციებს მისცეს დასაბამი. საქორწილო დატირებაში, მიმართვის ფორმულას აქვს სტაბილური ადგილი — ის ყოველთვის გვხვდება მე-4 და მე-5 მარცვლებს შორის და გამოიყენება მხოლოდ გუნდის პარტიაში (მაგ. 2). ვაიკე სარვეს მიხედვით, დაკრძალვის სოლო დატირებაში, ეს სტრუქტურა გვხვდება სტრიქონების ერთ მესამედში (Sarv, 2000:147). კოლექტიურ სამგლოვიარო დატირებაში 11 შესრულებიდან 6-ში ვიპოვე მსგავსი სტრუქტურა. ოთხ შესრულებაში მიმართვითი ფორმულა მდებარეობს მთავარი ლექსის ძირითად სტრიქონს შორის, როგორც სოლო, ისე გუნდის პარტიაში. მიმართვითი ფორმულის ასეთი პოზიცია არის სოლო სამგლოვიარო დატირების მეორე ტიპური თვისება — სარვის მიხედვით, დაახლოებით, სტრიქონების ერთი მესამედი (2000: 147), განსხვავება არის ის, რომ საგუნდო დატირებაში მიმართვითი ფორმულა შედგება 4 მარცვლიანი სიტყვისგან (მაგ. 1), მაშინ, როცა სოლო ლამენტოში 6 მარცვლიანი ფორმულა დომინირებს.

ჩემ მიერ გაანალიზებული მასალის რაოდენობრივი სიმცირე არ გვაძლევს სერიოზული დასკვნების გაკეთების შესაძლებლობას, მაგრამ მელოსტროფის კომპოზიციის თვალსაზრისით, ახალაზრდა ქალიშვილის სამგლოვიარო კოლექტიური დატირება უახლოვდება საქორწილო ლამენტოს; ის, ამავე დროს, შეიცავს სამგლოვიარო სოლო დატირების ნიშნებსაც. საქორწილო ლამენტოების მსგავსია ყველაზე ტიპური კომპოზიცია, მაგრამ, ზოგადად, განსხვავება აისახება მელოსტროფის ფორმაზე, რაც ახასიათებს სამგლოვიარო ლამენტოებს.

კვლევის პროცესში გამოვლინდა არასპეციფიკური ჰანგების გამოყენება. ზოგჯერ მომღერლები ასრულებენ ახალგაზრდა ქალიშვილის სამგლოვიარო დატირებას სხვა ტიპის დატირების კილოებისგან განსხვავებული კილოთი; ის რეალურად ნასესხებია სხვა სიმღერების რეპერტუარიდან. ეს „ეჭვი“ გამიჩნდა 2 ჩანაწერთან დაკავშირებით, რომლებშიც გამოყენებულია ატიპური ჰანგები. ერთ-ერთ მათგანში (მაგ. 2), მიმართვითი ფორმულა საერთოდ არ გვხვდება (სახეზეა მხოლოდ მიმართვითი ლექსები), ხოლო მეორეში კი (მაგ. 3) მიმართვითი ფორმულა არის ტექსტში, მაგრამ ის არ არის მუსიკალურ ფორმაში (მელოსტროფი შედგება 4 ჯგუფისგან, რომლებშიც თითოეულს გააჩნია ზემოთ აღწერილი, „ძირითადი დატირების სტრიქონის“ სტრუქტურა).

ცხადია, მწირი საკვლევი მასალით დარწმუნებით ვერ ვიტყვი, რომ ეს ორი მელოდია არ არის ტრადიციული დატირების კილო, მით უმეტეს, რომ ორივე შემთხვევაში მას საუკეთესო წამყვანი მომღერლები ასრულებენ. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ამ, ერთი შეხედვით, განსხვავებულ კილოებს საერთოც ბევრი აქვთ ე.წ. „ჩვეულებრივ დატირების კილოებთან“, რომელთა სტრუქტურაც, თავის მხრივ, შეესაბამება დატირების ძირითად ხაზს (იხ. ციფრული სქემა, მაგ. 2, 3) ეს ცხადყოფს, რომ ამ კილოების გამოყენება დატირების ტექსტთან ერთად არ იყო შემთხვევითი. მეორე მხრივ, მსგავსი სტრუქტურის მქონე სტრიქონი გვხვდება არა მარტო დატირებაში, არამედ სიმღერის სხვა ჟანრებშიც, მაგალითად, კილოში *letotamine* და *mäe ääl*. როგორც უკვე აღინიშნა, საკვლევი მასალის რაოდენობა არ გვაძლევს საკმარისად მყარი დასკვნების გაკეთების საშუალებას ამ კილოს საფუძვლებისა და მისი თემასთან მიმართების შესახებ. ჩვენ მხოლოდ ის შეგვიძლია ვთქვათ, რომ, ერთი მხრივ, სტრიქონის სტრუქტურის სპეციფიკურობა ახასიათებდა, ყველა ტიპის სეტოს ლამენტოს და ის ასრულებდა უდიდეს როლს სეტოს უძველეს სიმღერებში და, მეორე მხრივ, კოლექტიური სამგლოვიარო დატირების ტრადიციას აქვს უამრავი ადგილობრივი ვარიანტი, რომლებშიც გამოიყენება განსხვავებული, მაგრამ მონათესავე კილოები.

დასაფლავების კოლექტიური დატირების ყველაზე ტიპურ კილოზე საუბრისას, რომელიც გვხვდება 6 შესრულებაში, აუცილებლად უნდა შევეხოთ ერთ საკითხს. სახეზეა განსხვავება საქორწილო და სამგლოვიარო დატირების ჰანგებს შორის, განსაკუთრებით, იმ მაგალითებში, რომლებსაც მსგავსი მელოსტროფული კომპოზიცია გააჩნიათ (იმ კომპოზიციებში, რომლებშიც მიმართვითი ფორმულა მოთავსებულია გუნდის სტრიქონებს შორის – მაგ. 4, 5; აუდიომაგ. 2,3).

ისმის კითხვა: განსხვავებული ჰანგებია გამოყენებული ამ მაგალითებში, თუ ერთი და იმავე ტიპის ჰანგები? არის თუ არა ეს განსხვავებები ჩვეულებრივი და არსობრივი ტრადიციის მატარებელთათვის?

ადვილად შესამჩნევია ერთი განსხვავება, რომელიც ეხება უფრო სიმღერის მანერას, ვიდრე ჰანგის სტრუქტურას. სამგლოვიარო დატირების შესრულებას ახასიათებს რიტმული გაჩერება ფრაზის და მოტივის ბოლოს, რაც წარმოადგენს წყვეტილი სუნთქვის იმიტაციას ტირილის დროს. ეს „გაჩერებები“ არ ქმნიან პროპორციულ რიტმს, ისინი უფრო ფერმატას ფუნქციას ასრულებენ. ისინი, ამავე დროს, გვხვდება საქორწილო დატირებაშიც, მაგრამ მათ ახასიათებთ მხოლოდ ერთი „გაჩერება“ — მიმართვითი ფორმულის ბოლო მარცვალზე. გარდაცვლილი ქალიშვილის სამგლოვიარო დატირება, ხშირად შედგება 4 სტროფისგან — ერთს ასრულებს წამყვანი მომღერალი ბოლოს, დანარჩენ სამს კი – გუნდი (მაგ. 4-ში ისინი აღნიშნულია მეოთხედი ნოტებით და მიკრო-ფერმატათი).

მკვეთრი რიტმული გამომსახველობის მიუხედავად, ის გავლენას ვერ ახდენს და, შესაბამისად, არ ცვლის ჰანგის სტრუქტურას. როგორც მე-4 (სამგლოვიარო) და მე-5 (საქორწილო) მაგალითებიდან ჩანს, ამ ორ ჰანგში მარცვალ-ნოტების რაოდენობა,

მათი მახვილთან შესაბამისად დაჯგუფება და ტექსტის სტრუქტურა სრულიად ემთხვევა ერთმანეთს. ამ ორი მაგალითის შესწავლამ გვაჩვენა, რომ ერთგვარი განსხვავებანი შეეხო მუსიკალურ ნწყობას, მელოდიურ კონტურსა და ჰარმონიას. თუმცა, ჩემს კვლევით გამოცდილებაზე დაყრდნობით, შემიძლია ვთქვა, რომ თუ შევადარებთ ამ ჰანგების სხვადასხვა შესრულებას ერთმანეთს, დავინახავთ ამ პარამეტრების მნიშვნელოვან ვარიაციებს ორივე ტიპის დატირებაში.

სეტოს მრავალხმიანი სიმღერების ფენომენისთვის უმნიშვნელოვანესია ის, რასაც ჩემი წინა კვლევის მიხედვით ვუწოდებ „ჰარმონიული რიტმი“ (Pärtlas 2006, 2008). მისი ანალიზი საშუალებას გვაძლევს, ერთი მხრივ, განვასხვავოთ სეტოს ჰანგები ერთმანეთისგან და, მეორე მხრივ, გამოვიყენოთ ის სეტოს ჰანგის ტიპოლოგიისთვის. ეს მეთოდი ეფუძნება სეტოს მრავალხმიანი სიმღერების ანალიზს; მათი ჰარმონიული სონორულობა მოიცავს ერთი და იმავე კილოში ერთმანეთის გვერდიგვერდ განლაგებულ კილოს ბგერებს (რაც შეესაბამება გერჰარდ კუბიკის მიერ განსაზღვრულ ე.წ. *Überspringverfahren*-ს (ინგლისურად, „გადახტომის“ ან „თავის არიდების“ პრინციპი). შედეგად, ორი, ფუნქციურად ურთიერთდაპირისპირებული ჰარმონიული კომპლექსი წარმოიქმნება, რომელთა ინტერვალური სტრუქტურა დამოკიდებულია კილოს სტრუქტურაზე. ჩემმა ანალიზმა აჩვენა, რომ ამ კომპლექსების რიტმული მონაცვლეობა განსაზღვრავს სეტოს ჰანგის ტიპებს.

შესაბამისად, ჩვენ ვიყენებთ ამ მეთოდს საქორწილო და სამგლოვიარო დატირების კილოებთან მიმართებით (იხ. სქემები მე-4 და მე-5 მაგალითებში). ჰარმონიული რიტმის სქემებში ორი ჰარმონიული კომპლექსი გამოხატულია სიმბოლოებით O და X. სიმბოლო O აღნიშნავს კომპლექსს, რომელიც შეიცავს კილოს ბგერებს Es–G–B; სიმბოლო X კი D–F#–A# კომპლექსს (კილოს ბგერების სიმალლე შეიძლება იცვლებოდეს, მაგრამ ეს ძალიან დიდი საკითხია, რომელსაც ახლა ვერ შევხებით). სიმბოლოები დაჯგუფებულია ტექსტში მახვილთა ჯგუფის მიხედვით; მახვილის მქონე ჯგუფში არსებული პირველი მარცვალ-ნოტები აღნიშნულია დიდი ასოებით.

ორი ჰარმონიული რიტმული სქემის ერთმანეთის ქვეშ მოთავსებით (მაგ. 4, 5) ჩვენ ნათლად შეიძლება დავინახოთ მათ შორის როგორც მსგავსება, ისე განსხვავება (ამ მაგალითში ერთმანეთს ვადარებ 2 კონკრეტულ შესრულებას, მაგრამ ჩემი ანალიზი, რომელიც უფრო დიდ რაოდენობას მოიცავს, ვიდრე მხოლოდ ეს შესრულებებია, აჩვენებს, რომ ეს ორი მაგალითი ტიპურია ამ ჟანრისთვის). მსგავსება შეიძლება დავინახოთ წამყვანი მომღერლისა და გუნდის სტრიქონის პირველ ნახევარში (სქემაში ფრაგმენტები, რომლებიც ერთმანეთს ემთხვევა, ჩარჩოშია ჩასმული) და, ასევე, მიმართვით ფორმულაშიც (აღნიშნულია, როგორც რეფრენი R). ჰარმონიული რიტმი მნიშვნელოვნად განსხვავდება მეორე სტრიქონის ნახევარში და, რაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, სტრიქონები სრულდება სხვადასხვა ფუნქციით — საქორწილო დატირების ორივე სტრიქონი სრულდება ფუნქციით O, მაშინ როცა სამგლოვიარო დატირების ორივე სტრიქონი სრულდება ფუნქციით X. სამგლოვიარო დატირების მოსმენისას შეიძლება შეამჩნიოთ, რომ ყველა ფერმატა ემთხვევა X (იხ. წრეები, მაგ. 4), რომელიც, თავის მხრივ, გვაგონებს სევდიან მონოტონურ ამოოხვრას. ასეთი ამოოხვრის მოტივები, რომლებიც ჩერდება X ფუნქციაზე, ასევე, ახასიათებს სამგლოვიარო სოლო დატირებას. მათი სტრუქტურა ცვალებადია და ჩვენ შეგვიძლია ვისაუბროთ მონოფონიურ მუსიკაში ჰარმონიული ფუნქციის შესახებ.

ჰარმონიული რიტმის ანალიზის შედეგად ჩვენ შეგვიძლია დავამტკიცოთ, რომ, მიუხედავად იმისა, რომ საქორწილო და ქალიშვილის სამგლოვიარო დატირებას ხშირად გააჩნია ერთი და იგივე ფორმულა, რიტმი და ლექსის სტრუქტურა, ისინი მიეკუთვნებიან განსხვავებული ჰანგის ტიპს. ანალიზი, ასევე, ცხადყოფს, რომ ჰარმონიული რიტმი

არის ჰანგის ტიპის ერთადერთი „მაჩვენებელი“, რომელიც საშუალებას გვაძლევს, განვასხვავოთ ჰანგის ტიპი მაშინაც კი, როცა სტრუქტურის სხვა ასპექტები ემთხვევა ერთმანეთს. ზოგჯერ, ბუნდოვანი სიტუაციებში, ეს გვეხმარება ჰანგის ტიპის განსაზღვრაში (საქორწილო დატირების ჰარმონიული რიტმი, რომელსაც ასრულებს პატარძალი, თავის მეგობრებთან ერთად დედის საფლავზე, პრაქტიკულად, იყო სამგლოვიარო დატირება).

ამ ორ დატირებას შორის განსხვავება შეიძლება გარეშე მსმენელს უმნიშვნელოდ მოეჩვენოს, მაგრამ ის არსებითია მკვლევრისთვის. მე საფუძვლიანად მეპარება ეჭვი ტრადიციის მატარებელთა მიერ გაკეთებულ კომენტარებსა და შენიშვნებში. ნებისმიერ შემთხვევაში, მცდარი აღმოჩნდა მოსაზრება, რომლის მიხედვითაც ქალიშვილის სამგლოვიარო დატირებისას მისი მეგობრების მიერ გამოიყენებოდა საქორწილო დატირების ჰანგი და დასაფლავების რიტუალის ტექსტი. უმნიშვნელოვანესია, რომ სეტოს მომღერლები სიმღერისას არასოდეს ურევენ ერთმანეთში ამ ჰანგებს. ეს ცხადყოფს, რომ მომღერლებისთვის ჰანგის ტიპი, გაცნობიერებულად თუ გაუცნობიერებლად, მჭიდროდ არის დაკავშირებული კონკრეტულ რიტუალურ ფუნქციასთან და თვით ყველაზე მსგავსი ჰანგის შემთხვევაშიც კი, მომღერლები იმდენად კარგად აღიქვამენ ჰარმონიულ რიტმში განსხვავებას, რომ ირჩევენ სიტუაციისთვის შესატყვის ჰანგს.

#### აუდიომაგალითები

1. ახალგაზრდა ქალის დატირება. ასრულებს ოლგა ლაანეტუ და გუნდი. სოფ. სუურე-როსნა, 1973 (RKM, Mgn. II 2423).
2. ახალგაზრდა ქალის დატირება. ასრულებს მარია სირელი გუნდთან ერთად. სოფ. სერგა, 1972 (KKI, RLH 72: 5 [1]).
3. საქორწილო დატირება. ასრულებს ეკატერინა ლუმი გუნდთან ერთად. სოფ. ვარსკა, 1990 (RKM, Mgn. I 59 (7)).

ŽANNA PÄRTLAS  
(ESTONIA)

### THE BRIDES OF DEATH: *SETO* COLLECTIVE FUNERAL LAMENTS TO MAIDEN

The genre of lament is known to many Baltic-Finnic peoples including Karelians, Vepsians, Izhorians, Votes, and Estonians. In Estonia, the lamentation tradition has survived until recently only among the Seto people – the small ethnic group of Estonians living in the south-eastern corner of Estonia and belonging to the Greek Orthodox Church. The laments of the Baltic-Finnic peoples, like those of their direct neighbors Russians, were mainly connected with three ritual situations, which can be defined as the 'rites of passage' – the funeral, the wedding and the departure of the soldiers or recruits. In all these cases, the lamenters were commonly women, and the lament was usually a solo genre. The specific feature of the Seto lamentation tradition is that in Setomaa certain kinds of lament – mainly the bridal laments – were performed not by a solo voice but by a group of singers as special multipart lamenting songs. The present paper is dedicated to the Seto collective funeral laments sung for the dead maiden.

In the Seto traditional culture the genre of lament was of a great importance. It was especially important for the women, because, in the not very remote past, every Seto woman had to be able to perform laments in different life occasions. The major skill she needed for this purpose was the verbal one. The lamenters had to improvise the long texts, which would follow a certain traditional form and style while at the same time being suitable for the particular situation. The Setos say: "The men weep by eyes, the women weep by words". The ability to 'lament by words' and also the verbal capacity and gift of improvisation in general were highly valued qualities among the Seto women.

The first time that a girl had to lament in public was usually during her wedding. The bride performed wedding laments together with her bridesmaids (the Setos name them *podruskid*, which is actually the word borrowed from Russian). The bride sings the leader's part improvising verses, and the *podruskid* repeat every verse singing polyphonically. It was a very responsible situation for the girl, because, as Vaike Sarv, the researcher of the Seto lamentation tradition, asserts, "Proficiency in the act of lamenting gave proof of the physical, intellectual and social maturity of the young girl qualifying her for entering the adult society" (Sarv, 2000: 290).

The 'weeping by words' (in traditional terminology *sõno ikmine*) was also obligatory at the funeral of the relative. Only lamentation 'by words' was considered to be a true mark of the depth of the relatives' grief. According to Veera Pino and Vaike Sarv, in the Seto culture there was a kind of "collective supervision of the lament tradition" – "the audience ... attentively followed the lamenting" (Pino, Sarv, 1981: 46). The funeral laments were usually performed solo by the female relatives of the deceased. The exception was the funeral of a young unmarried girl, where the companions of the deceased, who were not necessarily her relatives, lamented collectively in a way which recalled the wedding lament. There is also information that the daughters could lament collectively at the funeral of their mother.

The funeral of the maiden was traditionally associated with the wedding – as in the case of the wedding, the girl left her home, but this was, in some sense, a marriage with Death. In this case, the



funeral customs had several features in common with the wedding ritual. The girls who lamented for their deceased companion fulfilled the role of the 'bridemaids' – they were the same in number as the bridesmaids at a wedding, they wore festive clothes as in the wedding, and they were even called *podruskid*. On the way to the church and graveyard, the horse cart was decorated with the silk bands and the maiden's headdress of the deceased; the coffin was covered by her silk kerchief; and her silver chains and the Seto special silver brooch, *sõlg*, were also brought along. The *podruskid* also used to carry the coffin. (Väisänen, 1923) There is information that at the funeral of the maiden the girls sang not only the laments but also the specific wedding song *Hähkämine*, which is usually performed when the bride leaves her home to go with the groom to the church.

With respect to the texts of the funeral laments for the maiden, all the sources agree that they are essentially of the same kind as the funeral laments in general. With regard to the tunes, the information is less consistent. Some sources claim that these laments differed from the bridal laments only with regard to their texts (i.e. they used the bridal laments' tunes) (Pino, Sarv, 1981: 20), but there is also the opinion that they used the 'death tune'. The tunes of the funeral laments have not been thoroughly investigated yet. The two major publications on the Seto laments – the collection of the Seto funeral laments by Veera Pino and Vaike Sarv (1981) and the doctoral thesis "Seto Lamenting Culture" by Vaike Sarv (2000) – are mostly focused on the laments' cultural context, verbal texts, verse structure and rhythmic structure of the tunes. The pitch structure of the tunes has been given far less attention, especially in relation to the multipart chorus sections of the collective laments. In the present paper, I shall examine the tunes of the collective funeral laments in more detail and try to define their tune types, comparing them with the bridal laments and solo funeral laments.

I must confess that the musical material, on which my research is based, is fairly limited. Inasmuch as we are dealing here with a very specific genre, which (fortunately) was less in use than the bridal laments and the ordinary funeral laments, there are rather few sound recordings of the funeral laments for the maiden in the archives. I managed to find 11 recordings of this kind, made at different times and in different parts of Setomaa. Two recordings were made with phonograph by Finnish scholar Armas Otto Väisänen in 1913 (their notations are published in the collection by Herbert Tampere "Estonian Folk Songs with the Tunes" (1960)). One recording was made on shellac plate in 1936; the performer is the famous Seto singer Anne Vabarna and her choir. Seven tape recordings originate from the 1970s; the collectors are Herbert Tampere and Ingrid Rüütel. And the most recent lament was created by the women from the Seto choir *Leiko* on the death of the ethnomusicologist Vaike Sarv in 2004 (it was probably the last case when this kind of lament was sung in a ritual situation). In my analysis, I use the later performance of this lament recorded in 2006.

First, I shall present the main structural elements of the Seto lament. Independently of the type of lament, every melostrophe usually comprises the *addressing formula* (this acts as a refrain), which is mostly a 4-syllable word in a diminutive form. Depending on who laments for whom, it can be the word *maamakõnõ* (mother), *tätäkõnõ* (father), *vellekene* (brother), etc. The girls mostly address their dead companion as *sõbrakõnõ* (the diminutive of 'friend') (ex. 1, audio ex. 1), and therefore the Setos frequently name this kind of lament *sõbrakõnõ*. Sometimes, in these kind of laments, the addressing formula *tsitsäkõnõ* ('sister') occurs. The name of the deceased can also be used as the addressing formula. In the solo funeral laments, the 4-syllable addressing formula is often extended by the adding a 2-syllable word, e.g. *kuku maamakõnõ*. Such extensions do not occur in the bridal and collective funeral laments.

Another part of the melostrophe is the *main line of the verse* (without the addressing formula), which has its own characteristic form. This usually consists of 9 to 12 syllables; according to Vaike Sarv, the most typical (about 70%) are the lines of 11 syllables (Sarv, 2000: 150). As previous research shows, the typical lament line can comprise 4 or 5 stress groups of syllables (these are the groups that begin with the stressed syllable of the word), which shape typical structures such as (2+3)+(2+2), (2+3)+(2+3), (2+3)+(3+2) and (2+3)+(2+2+2) (the numerals designate here the number of syllables in the stress groups). As one can notice, the first half of the line always has the same structure (2+3), whereas the second half varies depending on the number of the syllables in the line and the position of the last stressed syllable. My present analysis confirms that the collective funeral laments have the same structure of the main line as all other types of laments. In the ex. 1, the structure (2+3)+(2+2+2) is used.

From these two elements the different melostrophe compositions can be formed. In the *wedding laments*, the place of the addressing formula is stable – it is always situated between the fourth and fifth syllables of the line (i.e. within the second stressed group), and it is only used in the chorus' part of the melostrophe (ex. 2). According to Vaike Sarv, in the solo funeral laments, this structure occurs in about one-third of the lines (Sarv, 2000: 147). In the collective funeral laments, I found such a structure in 6 out of 11 performances. In four performances, the addressing formula is situated before the main verse line in both solo and chorus' parts. Such a position of the addressing formula is the second structure typical of the solo funeral laments – about one-third of the lines, according to Sarv (2000: 147). The difference is that in the choral laments the addressing formula consisted of two 4-syllable words (as in ex. 1), whereas in the solo laments the 6-syllable formula notably prevails in this position.

The limited amount of the material analysed in the present paper gives no possibility to make meaningful statistics, but it seems that, in respect of the melostrophe structure, the collective funeral laments for the maiden are closer to the bridal laments, but also have some features of the solo funeral laments. While the most typical structure is the same as in the wedding laments, in general the melostrophe form varies far more, which is characteristic of the funeral laments.

One circumstance points to even greater musical instability in the genre under investigation – namely is the use of non-specific tunes. Sometimes the singers perform the funeral laments for the maiden with the tunes that differ considerably from other lament tunes and which would therefore appear to be borrowed from other song repertoire. I have such 'suspicions' in connection with two performances using atypical tunes. In one of these (ex. 2), the addressing formula is completely absent (there are only addressing verses), while in another (ex. 3) the addressing formula exists in the text, but there is no respective unit in the musical form (at this level, the melostrophe consists of four units, all with the structure of the 'main lament line' described above).

Of course, with so little research material, I cannot claim with certainty that these two melodies are not the traditional lament tunes, especially taking into account that in both cases the lead singers were very good ones. It is also noteworthy that these two seemingly different tunes have some common features with what might be considered 'normal' lament tunes containing the phrases the metrical structure of which corresponds with the main lament line (see the numerical schemes in the ex. 2 and 3). This gives evidence that the use of these tunes with the lament texts was not accidental. On the other hand, such a line structure occurs not only in the laments, but also in some other song genres, e.g. in the tunes named *lelotamine* and *mäe ääl* (both of which are calendric tunes). As already mentioned, the existing research material is not sufficient to draw reliable conclusions

concerning the origin and relations of these tunes. We can only state, firstly, that the specific line structure which is characteristic of all kinds of the *Seto* laments had greater importance in the ancient layer of the *Seto* songs, and, secondly, that the tradition of the collective funeral lament had many local variations and may use different but related tunes.

With regard to the most typical tune type of the collective funeral laments, which was found in 6 performances, one more question needs an answer. This is the difference between the tunes of the bridal laments and the funeral laments in the cases where they have the same melostrophe composition (the composition where the addressing formula is situated in the middle of the chorus' line) (see ex. 4 and 5; audio ex. 2 and 3).

Is it correct to say that in these cases the same tune type is used or they are different tunes? Are these differences regular and are they essential for the bearers of tradition?

One of the most immediately recognisable differences concerns more the manner of singing than the structure of the tune. The most characteristic feature of the funeral laments' performance is the rhythmic stops at the ends of the motives and phrases, which imitate the discontinuous breathing while crying. These stops do not create a proportional rhythm, acting instead as fermatas. Such stops also occur in the wedding laments, but they have only one stop in the melostrophe – on the last syllable of the addressing formula. In the funeral laments for the maiden, there are often four stops – one at the end of the leader's part and three in the chorus' part (in ex. 4 they are designated by circles).

Although this rhythmical device is expressive and meaningful for both the performers and the listeners, it does not alter the structure of the tune. As we can see in ex. 4 (the funeral lament) and 5 (the wedding lament), in these two tunes the number of syllable-notes, their grouping in the stress groups and the structure of the text completely coincide. Examining these two examples, we can note some differences in the musical scales, melodic contour and harmonic sonorities. However, my analytical experience shows that if we compared many performances of these tunes we would find significant variation of all these parameters in both kinds of lament.

According to my previous research, what really matters in the identification of the tune types of the *Seto* multipart songs is the phenomenon which I call the 'harmonic rhythm' (Pärtlas, 2006, 2008). The analysis of the 'harmonic rhythm' is the most reliable and sensitive tool for distinguishing between the *Seto* tunes, and it can be used as the foundation for the *Seto* tunes' typology. This method is based on the analytical observation that in the *Seto* multipart songs the harmonic sonorities consist of the scale notes which are located next but one in the scale; it corresponds with the so-called *Überspringverfahren* of Gerhard Kubik (in English, the principle of 'overjumping' or 'skipping'). As a consequence, two functionally contradistinguished harmonic complexes emerge, the intervallic structure of which depends on the structure of the scale. My analysis revealed that the rhythm of the alternation of these two complexes is a very important representative feature of the *Seto* tune types.

Subsequently, we have applied this method to the tunes of the funeral and wedding laments (see the schemes in ex. 4 and 5). In the schemes of the harmonic rhythm, the two harmonic complexes are designated by the symbols O and X. The symbol O designates here the complex that consists of the scale notes Eb-G-(B); the symbol X designates the complex (D)-F#-A# (the pitch of the scale notes may vary, but this is too large a topic to be discussed here). The symbols are grouped in accordance with the stress groups in the text; the first syllable-notes of the stress groups are designated by the capital letter.

Placing the two schemes of the harmonic rhythm one under the other (ex. 4 and 5), we can clearly see the differences and similarities between the tune types. (In these examples, we compare two particular performances, but my wider analysis of greater amounts of material shows that these two cases are typical of their genres.) The similarities can be found in the first half-lines of the leader's and chorus' parts and also in the addressing formula (designated as AF). The harmonic rhythm differs essentially in the second half-lines, and, what is especially important, the lines end with different functions – both the lines of the wedding lament end with the complex O, whereas both the lines of the funeral lament end with the complex X. Listening to the funeral laments, one can notice that all fermatas fall on the complex X (see the circles in ex. 4), which creates an image of the sorrowful monotonous sighs. It seems that such sigh-motives with the stops on the function X are also characteristic of the solo funeral laments. However, their structure is very variable, and in the monophonic tunes we can speak about harmonic functions only by association with similar multipart tunes.

As a result of the analysis of the harmonic rhythm, we may assert that although the bridal laments and the funeral laments for the maiden often have the same formal, rhythmic and verse structure, they belong to different tune types. The analysis also confirms that the harmonic rhythm is the main representative feature of the tune type, which allow us to distinguish between the tune types even when all the other structural aspects coincide. Sometimes it helps to identify the tune type in an uncertain situation (e.g. proceeding from the harmonic rhythm I was able to determine that the wedding lament that the bride with her companions performed on the grave of her mother was actually a funeral lament).

The difference between these two kinds of lament may seem too small for the listener-outsider, but they are essential for the analyst. As to the bearers of tradition themselves, we have reason to suspect that sometimes their comments may be mistaken. In any case, the opinion according to which the girls lament for the dead maiden using the wedding tune with the funeral texts proved to be wrong. However – and this is very important – the Seto singers never confuse these tunes while singing. This gives evidence that consciously or unconsciously the tune types are strongly associated in the singers' minds with certain ritual function, and even in the case of very similar tunes the singers perceive the differences in the harmonic rhythm well enough to choose the right tunes for a particular situation.

### References

- Pino, Veera and Sarv, Vaike. (1981). *Setu surnuikud 1*. Tallinn: Eesti NSV Teaduste Akadeemia.
- Pino, Veera and Sarv, Vaike. (1982). *Setu surnuikud 2*. Tallinn: Eesti NSV Teaduste Akadeemia.
- Pärtlas, Žanna. (2006). "Foundations of the Typology of Setu Folk Tunes". In: *Individua Fino–ugorskuel and Collective in Traditional Culture. Individuaalne ja kollektiivne traditsionaalses kultuuris*. Toim. Triinu Ojamaa, Andreas Kalkun. Pp. 38–46. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum.
- Pärtlas, Žanna. (2008). "Garmonicheski ritm i problema tipologizatsii narodnikh napevov (Na materiale mnogogolosnikh setu– estonskikh pesen" (Harmonical Rhythm and Problem of Typology of Multipart

- Setu– Estonian song). In: *Fino– Ugorskie muzikalyie traditsii c kontekst mezhetnicheskikh onnoshenii (Finno– Ugric Muscial Traditions in the context Interethnic Relations)*. Pp 240– 253. Editors: N.I Boiarkin, L.B. Boiarkina at al. Saransk: Mordvinian University press.
- Sarv, Vaike. (2000). *Setu itkukultuur. (Seto Herding Culture )*(Ars Musicae Popularis 14.) Tartu:Tampere Department of Ethnomusicology of the Estonian Literary Museum, Tampereen yliopiston kansanperinteen laitos.
- Tampere, Herbert. (1960). *Eesti rahvalaule viisidega (Estonian Folk Songs) II*. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.
- Väisänen, Armas Otto. (1923). “Syntymä, lapsuus ja kuolema”. In: *Kalevalaseuran vuosikirja 3*. Pp.193– 223. Porvoo: Söderström.
- Audio examples**
1. The funeral lament for the maiden, performed by Olga Laanetu with choir, Suure-Rõsna v., 1973 (RKM, Mgn. II 2423 a)
  2. The funeral lament for the maiden, performed by Maria Sirel with choir, Serga v., 1972
  3. The wedding lament performed by Jekaterina Lummo with choir, Värskä v., 1990 (RKM, Mgn. I 59 (7)).

**მაგალითი 1.** ახალგაზრდა ქალის დატირება. ასრულებს ოლგა ლაანეტუ და გუნდი. სოფ. სუურე-როსნა, 1973 (RKM, Mgn. II 2423) AF — მიმართვის ფორმულა; ML – დატირების მთავარი მელოდია. ნოტებზე გადაიღო ჟანა პარტლასმა.

**Example 1.** The funeral lament for the maiden, performed by Olga Laanetu with choir, Suure-Rõsna v., 1973 (RKM, Mgn. II 2423 a). Transcribed by Žanna Pärtlas. AF – the addressing formula; ML – the main lament line.

1. Sõb - ra - kõ - nõ, sõb - ra - kõ - nõ, sin - no vee - meks mi väl - lä vii - mä - tse - stä,  
 sõb - ra - kõ - nõ, sõb - ra - kõ - nõ, sin - no vee - me mi väl - lä vii - mä - tse - sta.

**მაგალითი 2.** ახალგაზრდა ქალის დატირება. ასრულებს ანე ვაბარნა გუნდთან ერთად. სოფ. ტონია, 1936 (ERA, Pl. 26 A2). ნოტებზე გადაიღო ჟანა პარტლასმა.

**Example 2.** The funeral lament for the maiden, performed by Anne Vabarna with choir, Tonja v., 1936 (ERA, Pl. 26 A2). Transcribed by Žanna Pärtlas.

2. Hal - lõks hal - lõ sin - no meil lii - tä lii - va sis - se,  
 Hal - lõ, hal - lõ sin - no meil lii - tä lii - va sis - se.

**მაგალითი 3.** ახალგაზრდა ქალის დატირება. ასრულებს ოლგა ოტლა გუნდთან ერთად. სოფ. მიკიტამე, 1972 (RKM, Mgn. II 2240 e). ნოტებზე გადაიღო ჟანა პარტლასმა.

**Example 3.** The funeral lament for the maiden, performed by Olga Ohtla with choir, Mikitamäe v., 1972 (RKM, Mgn. II 2240 e). Transcribed by Žanna Pärtlas.

2. Sõb - ra - ke - ne mu sõ - sa - ra - ka - ne, hal - le om - mõ ka ha - u - da min - nä,  
 sõb - ra - ka - ne mu sõ - sa - re - kõ - nõ, hal - le om - mõ mu ha - u - da min - nä.

**მაგალითი 4.** ახალგაზრდა ქალის დატირება. ასრულებს მარია სირელი გუნდთან ერთად. სოფ. სერგა, 1972 (KKI, RLH 72: 5 [1]). ნოტებზე გადაიღო ჟანა პარტლასმა.

**Example 4.** The funeral lament for the maiden, performed by Maria Sirel with choir, Serga v., 1972 Transcribed by Žanna Pärtlas.

2. Mää-nest lää - de sa kjau - ki kjau - ma - he, mää-nest lää - de, tsi - ds'a - kō - nō, sa kjau - ki kjau - ma - he.

X o X xx X o X xx o X x O x xx

**მაგალითი 5.** საქორწილო დატირება. ასრულებს ეკატერინა ლუმო გუნდთან ერთად. სოფ. ვარსკა, 1990 (RKM, Mgn. I 59 [7]).

**Example 5.** The wedding lament, performed by Jekaterina Lummo with choir, Värška v., 1990 (RKM, Mgn. I 59 [7]).

3. Kur - val mee - lel ma sais - ta kot - ta - lõ, kur-val mee - lel, ma - ma-kō - nō, ma sais - ta kot - ta - lõ.

X x X o X o X xx x X o X o o

### თუშური სიმღერის მრავალხმიანობის საკითხისათვის

ნაშრომში თუშური სიმღერის მრავალხმიანობა შესწავლილია აუდიო და სანოტო პუბლიკაციების საფუძველზე. ესენია ყველაზე ძველი და მეცნიერულად სანდო ხმოვანი ჩანაწერები შ. მშველიძის 1929 და შ. ასლანიშვილის 1947 წლების ექსპედიციებისა (ხმები წარსულიდან. ქართული ხალხური მუსიკა ფონოგრაფის ცვილის ლილვაკებიდან, 2006: CD2; 2007: CD7) და სანოტო ჩანაწერები ასლანიშვილის ნარკვევისა ქართული (თუშური) ხალხური სიმღერა (ასლანიშვილი, 1956: 84-197)<sup>1</sup>.

აუდიოჩანაწერებში კოლექტიურად შესრულებულ (უთანხლებო და საკრავით თანხლებულ) სიმღერებთან ერთად კვლევის საგანი იყო სოლოდ ნათქვამი კოლექტიური სიმღერებიც და საკრავზე შესრულებული ჰანგებიც (საკრავიერი და სასიმღერო). ეს უკანასკნელები თუშურის მსგავს დიალექტებში, რომლებშიც ტრადიციული მრავალხმიანობა სასიმღერო ჟანრების დიდ ნაწილში (ან მთლიანად) დაკარგულია, მრავალხმიანობის შესწავლის მეტად მნიშვნელოვანი წყაროა.

**რა სურათს გვაძლევს აუდიოჩანაწერებისა და, რიგ შემთხვევებში, მათი შესაბამისი სანოტო ნიმუშების ანალიზი?**

#### კოლექტიურად შესრულებული სიმღერები: უთანხლებო

2006 წლის გამოცემაში<sup>2</sup> კოლექტიურად სრულდება დალაი და თუშური მაყრული. ორივე სიმღერაში სოლისტს, ჯერ კიდევ მის სათქმელ ჰანგში, უნისონში ჰყვება კიდევ ერთი შემსრულებელი<sup>3</sup>. **დალაის** (აუდიომაგ. 1) მელოდია უნისონური შესრულების დროსაც მოიცავს ქართული მრავალხმიანობის მთავარ დამახასიათებელ ნიშანს, კილოს ქვედა VII საფეხურს. სიმღერის სანოტო ვერსიაში ასლანიშვილთან არ არის აღნიშნული შემსრულებლები (მაგ. 1), გ. ჩხიკვაძესთან კი სწორადაა მითითებული დამწყები და გუნდი (მაგ. 2). **თუშური მაყრულის** (აუდიომაგ. 2) მოცემული ვარიანტი ინტონაციურად დალაის ჰგავს. მისი სანოტო ვერსია უცნობია.

2007 წლის გამოცემაში<sup>4</sup> კოლექტიურად სრულდება: უთანხლებო – დალაი, ლაშარის სიმღერა, უნდა მოგწერო წერილი და საკრავით (გარმონით) თანხლებული – უსათაურო, საყვარელია სამშობლოს მთები. უთანხლებო სიმღერები უნისონურია. **დალაის** (აუდიომაგ. 3) სანოტო ვერსიაში (მაგ. 3) ასლანიშვილი აღნიშნავს მონაცვლეობას ორი მხარისა, რომელთაგან ერთი გუნდია<sup>5</sup>. საინტერესოა, რომ **ლაშარის სიმღერის** (აუდიომაგ. 4) (სიმღერა ინტონაციურად დალაის ჰგავს) ბოლო მუხლის მეორე წინადადებაში ერთგან ორხმიანი თანხმოვანება (კვინტა) ჟღერს. სიმღერის სანოტო ვერსიაში (მაგ. 4) ასლანიშვილისეული მითითება / და / და // ასახავს შესრულების ვითარებას კონკრეტული ჩანერის პროცესში და არა საზოგადოდ. **უნდა მოგწერო წერილის** (აუდიომაგ. 5) სანოტო ვერსიაში (მაგ. 5) არაფერია აღნიშნული მისი

<sup>1</sup> დ. არაყიშვილის მიერ ნოტირებული 2 თუშური სიმღერა 1904 წელს ტფილისსა და არმავირშია ჩანერილი, საცეკვაოების ჩანერის თარიღი და ადგილი კი არ არის მითითებული (Аракчиев, 1916:157, 192).

<sup>2</sup> გამოცემაში შესულია ალვანში ჩანერილი მასალა.

<sup>3</sup> ბუკლეტის მიხედვით ორივე სიმღერა სოლოა – შემსრულებლად ორივეგან თითო კაცია დასახელებული.

<sup>4</sup> გამოცემაში შესულია თუმეთსა (შენაქო, დიკლო, ქუმელაურთა) და ზემო ალვანში ჩანერილი მასალა.

<sup>5</sup> მიუხედავად ამისა, ბუკლეტის მონაცემებით, ეს სიმღერაც სოლოა.



შესრულების შესახებ. გამეორებული ვერბალური ტექსტი, სავარაუდოდ, სიმღერის მონაცვლეობით შესრულებაზე მიანიშნებს.

### საკრავით თანხლებული

უნიონურია, ასევე, გარმონით თანხლებული *უსათაურო* (აუდიომაგ. 6)<sup>6</sup>. ბუკლეტში ამ სახელით შესული სიმღერის სანოტო ვერსიას ჰქვია *სიმღერა გარმონზე* (მაგ. 6). ჩანანერის დაბალი გარჩევადობის მიუხედავად, გარმონის პარტიის მრავალხმიანობა აშკარაა. მის ბანში ისმის კილოს I და VII საფეხურები. სანოტო ნიმუშის ბანი მხოლოდ I საფეხურითაა წარმოდგენილი. საყურადღებოა, რომ კილოს ქვედა VII საფეხური სახეზეა ნამღერი ჰანგის ყველა მუხლში. ეს მუხლები მთავრდება ინტონაციური საქცევით III-II-III-II-I-VII-I, რომელსაც გარმონის ბანში VII საფეხური შეესაბამება. VII საფეხურის არსებობა უნიონურად ნათქვამ სიმღერაში მის მრავალხმიანობაზე მიანიშნებს. ვერბალური ტექსტის გამეორება სიმღერის უწინდელ მონაცვლეობით შესრულებას უნდა მოწმობდეს. სანოტო ნიმუშში არაფერია აღნიშნული შემსრულებლებზე: სახელწოდება რომ არა, იგი ძნელი აღსაქმელი იქნებოდა არა მარტო *გარმონით* თანხლებულ სიმღერად (რადგან არ არის მითითებული საკრავი, რომლის პარტიაც ქვედა სანოტო სისტემაზეა ჩანერილი), არამედ, ზოგადად, *სიმღერადაც* კი (რადგან ზედა სანოტო სისტემაზე ჩანერილი სასიმღერო პარტია უტექსტოა).

უნიონურად სრულდება გარმონით თანხლებული *საყვარელია სამშობლოს მთებიც* (აუდიომაგ. 7)<sup>7</sup>. ძნელად გასარჩევ ჩანანერში კარგად ისმის გარმონის პარტიის კვინტები კილოს I საფეხურზე მუხლების დასასრულს. სიმღერის სანოტო ვერსიაში (მაგ. 7) არაფერია აღნიშნული მის შესრულებასთან დაკავშირებით. ნოტირების მიხედვით, სიმღერა უთანხლებო გამოდის, რადგან მას არ ახლავს საკრავიერი პარტია ან სიტყვიერი მითითება საკრავის საჭიროების შესახებ.

### სოლოდ შესრულებული კოლექტიური სიმღერები

კოლექტიურთან ერთად ლიღვაკების კოლექციებში წარმოდგენილია *დალაისადა მაყრულის* სოლოდ ნათქვამი ნიმუშებიც: *დალაი* (აუდიომაგ. 8) 2006 წლის გამოცემაში და *მაყრული* (აუდიომაგ. 9) 2007 წლის გამოცემაში. საყურადღებოა, რომ სოლისტისა და გუნდის მონაცვლეობით სათქმელი პარტიების თითო კაცის მიერ შესრულების მიუხედავად, მათი ნამღერი სრულად ასახავს ამ სიმღერების მუსიკალურ მხარეს (დალაისთვის დამახასიათებელი კილოს ქვედა VII საფეხურის ჩათვლით). დასახელებული, თავისი ფუნქციით კოლექტიური, გლოვისა და საქორწილო სიმღერების სოლოდ შესრულება მათი არატრადიციულ გარემოში ჩანერით და ამგვარი ჩანერის თანმდევი მიზეზებით (ძირითადად, შემსრულებელთა საჭიროზე ნაკლები რაოდენობით) უნდა იყოს გამოწვეული. *მაყრულის* სანოტო ვერსიაში (მაგ. 8) არაფერია მითითებული შემსრულებლის შესახებ. *დალაის* სანოტო ვერსია უცნობია.

### საკრავზე შესრულებული ჰანგები: საკრავიერი

საკუთრივ საკრავიერ ჰანგებს შორის საყურადღებოა საცეკვაოები 2007 წლის გამოცემიდან. ყველა მათგანი გარმონზე სრულდება. *თუშური საცეკვაო* (აუდიომაგ. 10), რომელიც 2 განსხვავებულ მელოდიას მოიცავს, მთლიანად 2 ჰარმონიული ფუნქციის (I, VII) მონაცვლეობას ემყარება. კილოს ქვედა VII საფეხური, როგორც ცენტრალური ტონის ქვედა დამხმარე ბგერა, მეტად ხშირია I ნაწილის მელოდიაშიც. ამ საცეკვაოს სანოტო ვერსიაში (მაგ. 9) წარმოდგენილია მხოლოდ ერთი მელოდია და ისიც, ბანის გარეშე (გარდა დასასრულისა). სუსტი

<sup>6</sup> ბუკლეტის მიხედვით, ეს სიმღერაც სოლოა.

<sup>7</sup> ბუკლეტში მთქმელად ერთი მომღერალია დასახელებული, მეორე კი ცალკე ეთითება, თითქოს განსხვავებული ფუნქციის ხმის შემსრულებელი იყოს.

გარჩევადობის მიუხედავად, ამავე ჰარმონიული ფუნქციების არსებობა აშკარაა სხვა **თუშურ საცეკვაოშიც** (აუდიომაგ. 11). ამ ნიმუშის სანოტო ვერსია უცნობია.

**თუშური საცეკვაო** (აუდიომაგ. 12) ეფუძნება ქართულისთვის ფრიად დამახასიათებელ მონაცვლეობას სეკუნდით დამორებული 2 კილოური ცენტრისა, რომელთაგან ძირითადი ზედაა. ამ შემთხვევაში დამოუკიდებელი ქვედა კილოური ცენტრი სიმღერებში VII საფეხურად გვევლინება. განხილული ნიმუშის სანოტო ვერსიაში (მაგ. 10) არ არის წარმოდგენილი გარმონის ბანი, დასასრულის გარდა. ამ **თუშურ საცეკვაოს** ინტონაციურად და სეკუნდით დამორებული 2 კილოური ცენტრის მონაცვლეობით ენათესავენ **საცეკვაო** (აუდიომაგ. 13), რომლის სანოტო ვერსია უცნობია.

### სასიმღერო

**გარმონზე დასაკრავი** (აუდიომაგ. 14) 2006 წლის გამოცემიდან არ უნდა იყოს საკრავიერი მუსიკის ნიმუში (საცეკვაო/სათამაშო). იგი უფრო სიმღერას წააგავს და, თუ ასეა, მაშინ მის კანონზომიერებებსაც შეიძლება ასახავდეს<sup>8</sup>. მართლაც, დაბალი გარჩევადობის მიუხედავად, ყური დასანყისშივე აღიქვამს საკრავის ბანში აღებულ I და VII საფეხურებს. ამ ნიმუშის სანოტო ვერსია უცნობია. **ანიკოს ტირილი** (აუდიომაგ. 15) 2007 წლის გამოცემიდან გარმონზე დაკრული გლოვის სიმღერაა. ჩანანერის სუსტი გარჩევადობის პირობებში მუხლების დასასრულს მაინც ისმის გარმონის ბანში აღებული კილოს VII საფეხური (ვერტიკალში ამ დროს და წინა ინტერვალად ჟღერს პარალელური კვარტები I და VII საფეხურებზე). **ანიკოს ტირილის** სანოტო ვერსიაში (მაგ. 11) არ არის აღნიშნული ბანის ჩასვლა VII საფეხურზე – მის ნაცვლად აქ ისევ I-ია წარმოდგენილი.

ამგვარად, აუდიოჩანანერებისა და, რიგ შემთხვევებში, მათი შესაბამისი სანოტო ნიმუშების კვლევა გვიჩვენებს, რომ:

- კოლექტიურად შესრულებული სიმღერები (როგორც უთანხლებო, ისე საკრავით თანხლებული) უნისონურია, თუმცა: ა) ჰანგის მრავალხმიანობის პირდაპირი არგუმენტი ქართული მრავალხმიანობის მთავარი მახასიათებლის, კილოს ქვედა VII საფეხურის არსებობა უთანხლებო დალაის ყველა ნიმუშში. ეს, ერთი შეხედვით, ერთხმიანი სიმღერა რეალური მრავალხმიანობის დაკარგვის პროცესს ასახავს; ბ) ჰანგის მრავალხმიანობას ადასტურებს კილოს ქვედა VII საფეხურის არსებობა საკრავით თანხლებული **უსათაუროს** (იგივე **სიმღერა გარმონზე**) სასიმღერო ჰანგის ყველა მუხლშიც; გ) მრავალხმიანია საგარმონე თანხლება უნისონურად შესრულებული სიმღერებისა. მასში წარმოდგენილია ქართულისთვის ჩვეული ბანი (I და VII საფეხურებით).

- მრავალხმიანია საკრავზე (გარმონზე) შესრულებული საცეკვაო და სასიმღერო ჰანგები. ა) საცეკვაოები ემყარება ქართულისთვის დამახასიათებელ მონაცვლეობას 2 ჰარმონიული ფუნქციისა (I, VII). კილოს ქვედა VII საფეხური გვხვდება მელოდიამიც, როგორც ცენტრალური ტონის ქვედა დამხმარე ბგერა (აუდიომაგ. 10). ზოგ შემთხვევაში VII საფეხური დამოუკიდებელი კილოური ცენტრის ფუნქციას იძენს და ადგილი აქვს მონაცვლეობას სეკუნდით დამორებული 2 ცენტრისა. ბ) სასიმღერო ჰანგები ბუნებრივად ასახავს სიმღერის კანონზომიერებებსაც, მათ შორის, 2 ჰარმონიულ ფუნქციას საკრავის ბანში აღებული I და VII საფეხურების სახით.

სანოტო ჩანანერებში, რომელთა აუდიოჩანანერებიც უცნობია, მრავალხმიანად ნოტირებულ უთანხლებო სიმღერებთან ერთად (**ჯარისკაცის სიმღერის 2 ვარიანტი**; **ამოდუღდი, მარგალიტო**; **სიყვარულის სიმღერა**; **მეცხვარის სიმღერა**; **მე ვარ და ჩემი ნაბადი**), კვლევის საგანი იყო ერთხმიანად ნოტირებული საკრავით თანხლებული სიმღერებიც (**ჯარისკაცის**

<sup>8</sup> ინტონაციურად ამ ნიმუშის მსგავსია **გარმონის სიმღერა** (ხმები წარსულიდან... 2007. CD7-28), რომლის სასიმღერო წარმომავლობას თავად სახელწოდება მიუთითებს.

სიმღერის 1 ვარიანტი, ეს შემოდგომა მოვიდა).

**რას გვიჩვენებს სანოტო სახით არსებული სიმღერების შესწავლა?**

### მრავალხმიანად ნოტირებული უთანხლებო სიმღერები

ორხმიანია პირველი ორი ვარიანტი *ჯარისკაცის სიმღერისა* (მაგ. 12, 13). საყურადღებოა, რომ პირველი მათგანი ერთ ქალს შეუსრულებია (ასლანიშვილი, 1956:155). ამ შემთხვევაში სიმღერის მრავალხმიანად ნოტირების საფუძველი შეიძლება ყოფილიყო შემსრულებლის სიტყვიერი ინფორმაცია ან თავად მკვლევრის შეხედულება, დამყარებული გარკვეულ არგუმენტაციაზე (მაგალითად, ორ ხმაზე შესრულებულ ამავე სახელწოდების ნიმუშთან ფაქტობრივ იგივეობაზე). ორივე ვარიანტის ჰანგი ვითარდება ბანის 2 საფეხურის (I, VII) ფონზე.

ორხმიანია *სიყვარულის სიმღერაც* (მაგ. 14). უნისონური მისამღერით და მასში წარმოდგენილი კილოს ქვედა VII საფეხურით ეს სიმღერა დალაის ჰგავს. სიმღერის მრავალხმიანობისას მისი მისამღერის უნისონში მღერა ქართულისთვის უჩვეულო, გამონაკლისი შემთხვევაა, თუმცა გასათვალისწინებელია ის ფაქტი, რომ მისამღერის ჰანგი მრავალხმიანი აზროვნების ნიმუშია და არა ერთხმიანისა.

ორხმიანია *მეცხვარის სიმღერაც* (მაგ. 15). თუმცა, თუ ქვედა სანოტო სისტემაზე ჩანერილ ბგერებს სწორად მივიჩნევთ და რაიმე მექანიკურ შეცდომას არ აქვს ადგილი, მაშინ უნდა ვაღიაროთ, რომ ხმების ამგვარი შეხამება ქართულისთვის უცხოა, მიუღებელი, რადგან ვერ „ვდება“ ჩვენი მრავალხმიანი სიმღერის ჰარმონიულ კანონზომიერებებში<sup>9</sup>.

ორხმიანად ნოტირებული *ამოდულდი, მარგალიტო* (მაგ. 16) სინამდვილეში ორ ხმაზე შესრულებული სამხმიანი სიმღერაა: ძირითადი, მოძრავი ჰანგი, რომელიც რეგისტრულად უფრო დაბალია, სამხმიანი სიმღერის მთქმელს, შუა ხმას წარმოადგენს და შესაბამისად ქვედა სანოტო სისტემაზე უნდა იყოს ჩანერილი, მაღალი რეგისტრის მქონე გაბმულბგერებიანი პარტია კი მოძახილი, მაღალი ხმაა, რომლის ადგილიც ზედა სანოტო სისტემაზეა<sup>10</sup>.

უთანხლებო ორხმიან სიმღერად არის ნოტირებული ერთი ქალის მიერ შესრულებული (იქვე: 158) *მე ვარ და ჩემი ნაბადიც*, თუმცა მთელი ტაქტის მანძილზე გაბმული კვინტა სიმღერის დასაწყისში (მაგ. 17ა) და აღმავალი კვინტური ნახტომი I საფეხურიდან (შემდგომი უკუსვლით) დასასრულს (მაგ. 17ბ), რომლებიც გარმონზე შესრულებული ჰანგებისთვის და ამავე საკრავით თანხლებული სიმღერებისთვის არის დამახასიათებელი<sup>11</sup>, მიუთითებს განხილული სიმღერის ასეთივე თანხლებაზე, რაც სანოტო ნიმუშში აღნიშნული არ არის. *მე ვარ და ჩემი ნაბადის* ჰანგიც ბანის ორ საფეხურს (I, VII) ეფუძნება.

### ერთხმიანად ნოტირებული საკრავით თანხლებული სიმღერები

გარმონი ახლავს *ჯარისკაცის სიმღერის* მესამე ვარიანტს (მაგ. 18), შესრულებულს ერთი ქალის მიერ (იქვე:156). ეს სავსებით ლოგიკურია, რადგან, ამ შემთხვევაში, საკრავი მომღერალს/მთქმელს ბანს ეუბნება, უბანებს, თან ზუსტად ისევე, როგორც უთანხლებო ვარიანტებში – I და VII საფეხურებით. ეს ფაქტი უფლებას არ მძლევს, *ჯარისკაცის სიმღერის* საკრავით თანხლებული ნიმუში ერთხმიან სიმღერად განვიხილო. იგივე უნდა ითქვას სიმღერაზე *ეს შემოდგომა მოვიდა* (მაგ. 19), რომელიც, ფაქტობრივად, იგივე სიმღერაა, რაც

<sup>9</sup> ქართული ყაიდის ჰარმონია აქვს ამავე მელოდიის მქონე, მხოლოდ სამხმიან *მეცხვარის სიმღერას* ე. გარაყანიძის მიერ შედგენილი, უცხოელთათვის განკუთვნილი სასწავლო კრებულიდან (Garaqanidze, 2004: 26). ამ ორნაწილიანი ნიმუშის მეორე ნაწილი, სავარაუდოდ, საავტორო საცეკვაოა (ზუმბაძე, 2015:14).

<sup>10</sup> სამხმიანი სიმღერის ამგვარი ორხმიანი შესრულება (მხოლოდ მაღალი ხმებით, უბანოდ) ქართულ ყოფაში საკმაოდ იშვიათია.

<sup>11</sup> შეად. ასლანიშვილის ნარკვევში მოტანილ სანოტო ნიმუშებს: *ანიკოს ტირილი*, *ეს შემოდგომა მოვიდა*, *ჯარისკაცის სიმღერა*, *თუშური ცეკვა* (ასლანიშვილი, 1956:195, 171-172, 182-183, 193).

ზემოთ განხილული ჯარისკაცის სიმღერა (გარმონის თანხლებით) და მე ვარ და ჩემი ნაბადი (რომელიც, უთანხლებოდ ნოტირების მიუხედავად, აშკარად შეიცავს გარმონის თანხლებით შესრულებული სიმღერის ნიშნებს).

ამგვარად, ასლანიშვილის ნარკვევის სანოტო ჩანაწერების კვლევის შედეგად ირკვევა, რომ:

- მრავალხმიანად ნოტირებული უთანხლებო სიმღერები ორხმიანია. მათი ჰანგი ვითარდება ბანის 2 საფეხურის (I, VII) საფუძველზე.
- მრავალხმიანი აზროვნების ნიმუშია (და არა ერთხმიანისა) კილოს ქვედა VII საფეხურის შემცველი უნიტონური მისამღერის ჰანგი *სიყვარულის სიმღერაში*.
- ერთხმიანად ნოტირებული საკრავით თანხლებული სიმღერები ერთხმიანობის ნიმუშებად ვერ ჩაითვლება, რადგან, ამ შემთხვევაში, საკრავი მომღერალს სიმღერის ბანს უცვლის, მის მოვალეობას ასრულებს, თანაც, უთანხლებო ვარიანტების ანალოგიურად.

თუშური სიმღერის მრავალხმიანობის კვლევა აუდიო და სანოტო პუბლიკაციების საფუძველზე უაღრესად მნიშვნელოვანია. იგი დღემდე ბუნდოვან მრავალ საკითხს ჰფენს შუქს. დაწყებული საქმე აუცილებლად უნდა გაგრძელდეს გამოუცემელი ხმოვანი და ნოტირებული ჩანაწერების ანალოგიური შესწავლით. თუშური სიმღერის მრავალხმიანობის სახეცვლის პროცესის სრულად წარმოსადგენად საჭიროა ამ მიზნით დაგეგმილი საგანგებო საექსპედიციო მუშაობაც.

### გამოყენებული ლიტერატურა

ასლანიშვილი, შალვა. (1956). *ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ*, II. თბილისი: ხელოვნება.

ზუმბაძე, ნატალია. (2015). *ქართული ხალხური სიმღერის შესწავლის ერთი წყაროს შესახებ*. მოხსენება, წაკითხული გიორგი გარაყანიძის სახელობის ფოლკლორული და სასულიერო მუსიკის ბათუმის X საერთაშორისო ფესტივალის სამეცნიერო კონფერენციაზე. ხელნაწერი.

ჩხიკვაძე, გრიგოლ. (რედაქტორ—შემდგენელი). (1960). *ქართული ხალხური სიმღერა*. ტომი I. თბილისი: საბჭოთა საქართველო.

წურნუშია, რუსუდან. (რედაქტორი). (2006). *ხმები წარსულიდან. ქართული ხალხური მუსიკა ფონოგრაფის ცვილის ლილვაკებიდან*. ნაწილი I. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია და სხვ.

წურნუშია, რუსუდან. (რედაქტორი). (2007). *ხმები წარსულიდან. ქართული ხალხური მუსიკა ფონოგრაფის ცვილის ლილვაკებიდან*. ნაწილი II. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია და სხვ.

Аракчиев, Дмитрий. (1916). *Грузинское народное музыкальное творчество. Оттиски из V т. Трудов Музыкально-Этнографической Комиссии*. Москва: Типография Г. Лисснера и Д. Собко.

Garakanidze, Edisher. (introducer). (2004). *99 Georgian Songs. A Collection of Traditional Folk, Church and Urban Songs from Georgia*. Aberystwyth: Black Mountain Press.

## აუდიომაგალითები

1. **დალა.** ხმები წარსულიდან. ქართული ხალხური მუსიკა ფონოგრაფის ცვილის ლილვაკებიდან. 2006. დისკი 2-28.
2. **თუშური მაყრული.** იქვე: 2-32.
3. **დალა.** ხმები წარსულიდან. ქართული ხალხური მუსიკა ფონოგრაფის ცვილის ლილვაკებიდან. 2007. დისკი 7-24.
4. **ლაშარის სიმღერა.** იქვე: 7-29.
5. **უნდა მოგწერო წერილი.** იქვე: 7-26.
6. **უსათაურო.** იქვე: 7-31.
7. **საყვარელია სამშობლოს მთები.** იქვე: 7-37.
8. **დალა.** ხმები წარსულიდან... 2006. დისკი 2-30.
9. **მაყრული.** ხმები წარსულიდან... 2007. დისკი 7-25.
10. **თუშური საცეკვაო.** იქვე: 7-35.
11. **თუშური საცეკვაო.** იქვე: 7-36.
12. **თუშური საცეკვაო.** იქვე: 7-27.
13. **საცეკვაო.** იქვე: 7-38.
14. **გარმონზე დასაკრავი.** ხმები წარსულიდან... 2006. დისკი 2-37.
15. **ანიკოს ტირილი.** ხმები წარსულიდან... 2007. დისკი 7-32.

## ON THE POLYPHONIC NATURE OF TUSHETIAN SONG

In the present work, polyphony of Tushetian song is studied based on audio recordings and notated publications (in certain cases, matched audio and notated versions exist). These include the oldest and most trustworthy sound recordings: those made by the expeditions of Sh. Mshvelidze, 1929 and Sh. Aslanishvili, 1947 (*Echoes from the Past. Georgian Folk Music from Phonograph Wax Cylinders*, 2006: CD2, 2007: CD7), along with the notated records of Aslanishvili's article "Georgian (Tushetian) Folk Song" (Aslanishvili, 1956:84-197)<sup>1</sup>.

In the audio recordings, together with collectively performed songs (both those without accompaniment and those accompanied by a musical instrument), the subject of study was collective songs sung as solos, as well as instrumental and song tunes performed on a musical instrument. In dialects like Tushetian, where traditional polyphony is lost in the majority of singing genres (or even entirely), the latter examples represent a very important source for the study of polyphony.

**What picture is formed by the analysis of audio recordings, and in certain cases, by their corresponding notated samples?**

### Collectively performed songs: without Accompaniment

In the 2006 edition<sup>2</sup>, collective performances of *Dalai* and *Tushuri Maqruli* (Tushetian best men's song) are recorded. In both songs the soloist, still singing his tune, is joined by one more performer in unison<sup>3</sup>. The melody of *Dalai* (audio ex. 1), even during its unison performance, still preserves the main characteristic feature of Georgian polyphony: the lower 7<sup>th</sup> step of the mode. In the notated version of the song, Aslanishvili does not indicate the performers (ex. 1), as for G. Chkhikvadze, he correctly indicates the beginner (*damtsqebi*) and the group (ex. 2). The given variant of *Tushuri Maqruli* (audio ex. 2) resembles *Dalai* in terms of intonation. Its notated version is unknown.

The 2007 edition includes<sup>4</sup> examples performed collectively and without accompaniment – *Dalai*, *Lasharis Simghera* (Lashari song), *Unda Mogtsero Tserili* (I must write you a letter) and with (*garmoni*) accompaniment – Untitled, *Saqvarelia Samshoblos Mtebi* (Sweet mountains of the homeland). These unaccompanied songs are sung in unison. In the notated version (ex. 3) of *Dalai* (audio ex. 3), Aslanishvili notices the alternations of two sides, one of which is the group<sup>5</sup>. It is interesting that in the second phrase of the last stanza of *Lasharis Simghera* (audio ex. 4) (a song which resembles *Dalai* in intonation), a fifth interval sounds at one point. In the notated version of the song (ex. 4) Aslanishvili's indications *I* and *I and II* reflect the performance of this specific recorded version and not in general.

<sup>1</sup>Two Tushetian songs notated by D. Araqishvili are recorded in 1904 in Tbilisi and in Armaviri; for the dance tunes, no place or date of recording are indicated (Arakchiev, 1916:157, 192).

<sup>2</sup>Materials recorded in Alvani were incorporated into the publication.

<sup>3</sup>According to the booklet, both songs are solos; one person is indicated in both of them as a performer.

<sup>4</sup>This publication incorporates materials recorded in Tusheti (Shenako, Diklo, Kumelaurta) and in Zemo Alvani.

<sup>5</sup>Despite this, according to the booklet, this song is solo, too.

In the notated version (ex. 5) of *Unda Mogtsero Tserili* (audio ex. 5), nothing is indicated about its performance. The repeated verbal text presumably points to the alternating performance of the song.

### Accompanied by a musical instrument

**Untitled** (audio ex. 6)<sup>6</sup>, accompanied by a *garmoni*, is also a unison song. The notated version of the song is entitled **Simghera Garmonze** (The song accompanied with *garmoni*) (ex. 6). In spite of the poor recognition of the record, the polyphonic nature of the *garmoni* part is evident. In its bass we hear the 1<sup>st</sup> and 7<sup>th</sup> steps of the mode. The bass of the notated sample includes only the 1<sup>st</sup> step. It is remarkable that the 7<sup>th</sup> step of the mode is present in all stanzas of the vocal tune. These stanzas end on intonational phrases III-II-III-II-I-VII-I, to which the 7<sup>th</sup> step corresponds in the *garmoni*'s bass. The existence of the 7<sup>th</sup> step in a song sung in unison points to polyphonic features. The repeated verbal text should be a hint for its previous alternated performance. There is nothing indicated about the performers in the notated sample: if not for its title, it would be hard to recognize it not only a song accompanied by a *garmoni* (although the instrument's part is written on the lower notation system, it is not marked specifically as for a musical instrument), but also, in general, as a **song**, too (as the singing part written on the upper notation system lacks the text).

*Saqvarelia Samshoblos Mtebi* (audio ex. 7)<sup>7</sup>, again accompanied by the *garmoni*, is also performed in unison. In a barely discernible recording, the fifths of the *garmoni* part on the 1<sup>st</sup> step of the mode by the end of the phrases sound clearly. In the notated version of the song (ex. 7) nothing is indicated about its performance. According to the notation, the song seems to be without accompaniment, as it is not appended by an instrumental part or by verbal indication on the necessity of musical instrument.

### Collective songs performed as solos

Together with collectively performed songs, the collections include solo samples of *Dalai* and *Maqruli*: *Dalai* (audio ex. 8) in a 2006 edition and *Maqruli* (audio ex. 9) in a 2007 edition. It is remarkable that, in spite of the one-man performance of both the alternating parts for the soloist and the group, the singing completely reflects the musical features of the songs (including the 7<sup>th</sup> step of the mode characteristic for *Dalai*). The solo performance of mourning and wedding songs (collective in function) seems to be caused by their being recorded in a non-traditional environment and by the concomitant causes of such recordings (mainly, by the lack of the full complement of performers). In the notated version of *Maqruli* (ex. 8) nothing is indicated about the performer. A notated version of *Dalai* is unknown.

### Tunes performed on a musical instrument:

#### Instrumental tunes

Among the properly instrumental examples, the dance tunes from the 2007 edition are important. All these are performed on *garmoni*. *Tushuri Satsekvao* (Tushetian dance tune) (audio ex. 10), which is comprised of 2 different tunes, is entirely based on the alternation of 2 harmonic functions (I, VII). The lower 7<sup>th</sup> step of mode, as a supportive note of the central tone, is also frequent in the tune of part

<sup>6</sup>According to the booklet, this song is solo, too.

<sup>7</sup>The booklet nominates one singer as *Mtkmeli*, and the second is indicated separately, as if the performer of a voice with a different function

I. In the notated version of this dance tune (ex. 9) presented is only one tune without bass (except for the ending). Despite poor recognition, the existence of similar harmonic functions is also obvious in another *Tushuri satsekvao* (audio ex. 11). The notated version of this example is unknown.

***Tushuri Satsekvao*** (audio ex. 12) is based upon an alternation which is very characteristic for Georgian tunes, namely, 2 modal centers with the interval of the second, from which the upper one is the principal. Lower modal center independent in this case, occurs in songs as the 7<sup>th</sup> step. In the notated version of the discussed sample (ex. 10) the bass of the *garmoni* is not represented, apart from the ending. In the alternation of 2 modal centers with the distance of the second as well as intonation-wise, the close relative of this *Tushetian Satsekvao* is ***Satsekvao*** (audio ex. 13), which does not exist in known notated form.

### Vocal tunes

**Instrumental piece** (audio ex. 14) from the 2006 edition is clearly not a sample of instrumental music (dance tune). It seems to be more of a song, and if this is so, it might reflect its regularities as well<sup>8</sup>. Indeed, despite the poor sound quality, the ear notes right in the beginning the 1<sup>st</sup> and 7<sup>th</sup> steps taken in the bass of the instrumental part. A notated version of this sample is unknown. ***Anikos Tirili*** (Aniko's lament) (audio ex. 15) from the 2007 edition is a mourning song played on *garmoni*. Under the conditions of the poor sound quality, by the end of the phrases the 7<sup>th</sup> step of the mode can still be heard, taken in the bass of the *garmoni* part (parallel fourths on steps 1<sup>st</sup> and 7<sup>th</sup> sound in vertical here and as a previous interval). In the notated version of *Anikos Tirili* (ex. 11) the descent of the bass to the 7<sup>th</sup> step is not indicated; instead, the 1<sup>st</sup> step is presented again.

Thus, research of audio recordings, and, in many cases, of their corresponding notated samples reveals that:

- Collectively performed songs (both with and without accompaniment of a musical instrument) are unison, though: a) the direct sign of the polyphonic nature of the tune is the presence of the principal characteristic feature of Georgian polyphony, the lower 7<sup>th</sup> step, in all the samples of *Dalai* without accompaniment. This song, which is, at first glance, a one-part song, in reality reflects the process of disappearance of polyphony; b) the polyphonic nature of the tune is attested by the presence of the lower 7<sup>th</sup> step of the mode in all stanzas, too, of the vocal tune of Untitled with instrumental accompaniment (i.e. Simghera Garmonze); c) the *garmoni* accompaniments of the songs sung in unison are polyphonic. They present the bass part traditional for Georgian songs (with the 1<sup>st</sup> and 7<sup>th</sup> steps).
- Dance and song tunes performed on the *garmoni* are polyphonic. a) the dance tunes are based upon the alternation of 2 harmonic functions (1<sup>st</sup>, 7<sup>th</sup>), so characteristic of Georgian song. The lower 7<sup>th</sup> step of the mode is present in the melody, too, as the lower support sound for the central tone (audio ex. 10). In certain cases the 7<sup>th</sup> step acquires the function of an independent modal center, and alternation of 2 centers located a second apart occurs. b) song tunes naturally also reflect the regularities of the song; including 2 harmonic functions such as 1<sup>st</sup> and 7<sup>th</sup> steps in the bass of the instrument.

In the notated samples, the audio-samples of which are unknown, along with the unaccompanied songs notated in the polyphonic style (2 variants of *Jariskatsis Simghera* (Soldier's song); *Amodugh-di*, *Margalito* (Boil up, pearl); *Siqvarulis Simghera* (Love song); *Metskhvaris Simghera* (Shepherd's

<sup>8</sup>Intonation-wise this example resembles ***Garmonis Simghera*** (*Echoes from the Past*, 2007, CD7-28), the title of which indicates its vocal origin.



song); *Me Var da Chemi Nabadi* (My felt coat and me), songs accompanied by a musical instrument and notated as monophonic examples have also been studied (1 variant of *Jariskatsis Simghera* (*Soldier's Song*), and *Es Shemodgoma Movida* (This autumn has come).

### **What does the study of the songs present in notated form show us?**

#### **Songs without accompaniment, notated in a polyphonic way**

The first two variants of *Jariskatsis Simghera* are biphonic (ex. 12, 13). It is remarkable that the first of them was performed by one woman (Aslanishvili, 1956:155). In this case the basis of the polyphonic notation of the song could be the verbal information of the performer or the opinion of the researcher, built upon certain arguments (e.g., similarity with the same example performed in two voices). The tunes of both variants are developed against the background of 2 steps (1<sup>st</sup> and 7<sup>th</sup>) of the bass.

*Siqvarulis Simghera* is biphonic, too (ex. 14). With the unison refrain and with the lower 7<sup>th</sup> step of the mode, this song resembles *Dalai*. While a song is polyphonic, singing its refrain in unison is an unusual, exceptional case for Georgian song, yet the fact that the tune of the refrain is an example of a polyphonic way of thinking rather than monophonic must be taken into account.

*Metskhvaris Simghera* is also biphonic (ex. 15). However, if we consider that the lower notation system is correct and is not a mechanical error, then we must admit that such match of voices is strange and unsuitable for typical Georgian musical system, as it does not "fit" into the harmonious regularities of our polyphonic song<sup>9</sup>.

*Amodughdi, Margalito* (ex. 16), notated in two voices, is really a three-part song performed in two voices: the principal, mobile tune, which is located lower in the register, represents the *Mtkmeli* voice of the triphonic song - in other words, its middle voice - and, correspondingly, must be written in the lower notation system. As for the part of the upper register with sustained sounds, this is *Modzakhili*, the upper voice, which belongs to the upper notation system<sup>10</sup>.

Performed by one woman (ibid: 158), *Me Var da Chemi Nabadi*, too, is notated as an unaccompanied biphonic song. However, the fifth which lasts through the whole bar in the beginning of the song (ex. 17a) and the ascending fifth leap from the 1st step (with the corresponding leap down) in the ending (ex. 17b), which are characteristic for tunes performed on the *garmoni* and for songs accompanied by the same musical instrument<sup>11</sup>, point to the similar accompaniment of the given song, which is not indicated in the notated sample. The bass of *Me Var da Chemi Nabadi*, too, is based upon two steps (1<sup>st</sup>, 7<sup>th</sup>) of the bass.

#### **Songs accompanied with the musical instrument notated as monophonic examples**

The *garmoni* accompanies the third variant of *Jariskatsis Simghera* (ex. 18), performed by one woman (ibid:156). This is completely logical, as in this case the instrument produces the bass for the

<sup>9</sup>A three-part *Metskhvaris Simghera*, which has the same melody, possesses harmony of a Georgian type. This song was retrieved from a teaching collection compiled by E. Garaqanidze, intended for foreigners (Garaqanidze, 2004:26). The second part of this example is, presumably, an author's dance tune (Zumbadze, 2015:14).

<sup>10</sup>Such a two-part performance of a three-part song (only high-pitched voices, without bass) is quite a rare occurrence in Georgian music.

<sup>11</sup>Compare to the notated samples cited in Aslanishvili's essay: *Anikos Tirili, Es Shemodgoma Movida, Jariskatsis Simghera, Tushuri Tsekva* (ibid:195, 171-172, 182-183, 193).

singer/*mtkmeli*, in the same manner as in the variants without accompaniment, with the 1<sup>st</sup> and 7<sup>th</sup> steps. Thus, we should not consider the accompanied sample of *Jariskatsis Simghera* to be a one-part song. This same is true of the song *Es Shemodgoma Movida* (ex. 19), which is actually the same song as *Jariskatsis Simghera*, discussed above (accompanied by the *garmoni*) and *Me Var da Chemi Nabadi* (which, despite being notated without accompaniment, still evidently contains the signs of a song performed with the accompaniment of the *garmoni*).

Thus, an examination of Aslanishvili's notated records reveals that:

- Unaccompanied songs notated in the polyphonic way are biphonic. Their tune is developed on the basis of 2 steps (1<sup>st</sup>, 7<sup>th</sup>) of the bass.
- The unison refrain tune, containing the lower 7<sup>th</sup> step of the mode, in *Siqvarulis Simghera*, is the example of polyphonic thinking (and not monophonic).
- Songs accompanied by a musical instrument notated in one-part cannot be considered monophonic, as in these cases the instrument substitutes the bass of the song for the singer, fulfilling its duties, analogically to the unaccompanied variants.

Research on the polyphony of Tushetian song based on audio and notated publications is very important. It sheds light on many issues which have remained vague until the present. The work begun must necessarily be continued with analogical studies of unpublished audio and notated records. In order to represent completely the process of metamorphosis of Tushetian polyphony, it is necessary to incorporate the express expedition works planned with this purpose.

### References:

- Aslanishvili, Shalva. (1956). *Narkvevebi kartuli khalkhuri simgherebis shesakheb* (Essays on Georgian Folk Songs). Vol. II. Tbilisi: Khelovneba.
- Chkhikvadze, Grigol. (editor–compiler). (1960). *Kartuli khalkhuri simghera (Georgian Folk Song)*, vol. I. Tbilisi: Sabchota sakartvelo.
- Garakanidze, Edisher. (introducer). (2004). *99 Georgian Songs. A Collection of Traditional Folk, Church and Urban Songs from Georgia*. Aberystwyth: Black Mountain Press.
- Zumbadze, Natalia. (2015). *Kartuli khalkhuri simgheris shestsavlis erti tsqaros shesakheb (On One Source for the Study of Georgian Folk Music)*, paper delivered at the scientific conference of Giorgi Garakanidze X International Festival of Folk and Church Music in Batumi, manuscript.
- Tusrtsumia, Rusudan. (Editor). (2006). *Echoes from the Past – Georgian Folk Music from Phonograph Wax Cylinders Part I*. Tbilisi: Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire et al.
- Tusrtsumia, Rusudan. (Editor). (2007). *Echoes from the Past – Georgian Folk Music from Phonograph Wax Cylinders Part II*. Tbilisi: Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire et al.
- Arakchiev, Dmitri. (1916). *Gruzinskoe narodnoe muzikalnoe tvorchestvo*. Reprints from vol. V of the Works of Musical–Ethnographic Commission. Moscow: Typography G. Lissner and D. Sobko.

**Audioexamples**

1. **Dala.** *Echoes from the past. Georgian Folk Music from Phonograph Wax Cylinders.* 2006. Disc 2-28.
2. **Tushuri Maqruli.** Ibid: 2-32.
3. **Dala.** *Echoes from the past. Georgian Folk Music from Phonograph Wax Cylinders.* 2007. Disc 7-24.
4. **Lasharis Simghera.** Ibid: 7-29.
5. **Unda Mogtsero Tserili.** Ibid: 7-26.
6. **Untitled.** Ibid: 7-31.
7. **Saqvarelia Samshoblos Mtebi.** Ibid: 7-37.
8. **Dala.** *Echoes from the past...* 2006. Disc 2-30.
9. **Maqruli.** *Echoes from the past...* 2007. Disc 7-25.
10. **Tushuri Satsekvao.** Ibid: 7-35.
11. **Tushuri Satsekvao.** Ibid: 7-36.
12. **Tushuri Satsekvao.** Ibid: 7-27.
13. **Satsekvao.** Ibid: 7-38.
14. **Instrumental piece.** *Echoes from the past...* 2006. Disc 2-37.
15. **Anikos Tirili.** *Echoes from the past...* 2007. Disc 7-32.

მაგალითი 1. დალა (ასლანიშვილი, 1956: 166).

Example 1. *Dala* (Aslanishvili; 1956: 166).



მაგალითი 2. დალა (ქართული ხალხური სიმღერა, 1960: 36).

Example 2. *Dala* (Georgian Folk Song, 1960: 36).



მაგალითი 3. დალა (ასლანიშვილი, 1956: 165-166).

Example 3. *Dala* (Aslanishvili, 1956: 165-166).



მაგალითი 4. ლაშარის სიმღერა (იქვე: 164).

Example 4. *Lasharis Simghera* (ibid: 164).



მაგალითი 5. უნდა მოგწერო წერილი (იქვე: 187-188).

Example 5. *Unda Mogtsero Tserili* (ibid: 187-188).



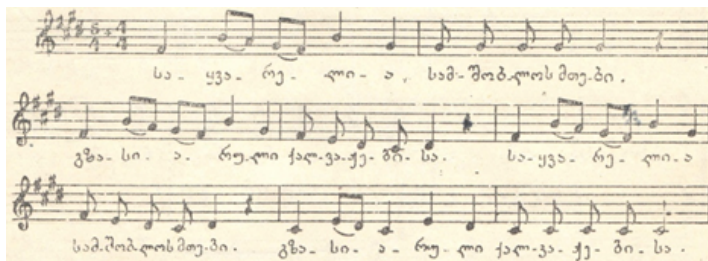
მაგალითი 6. სიმღერა გარმონზე (იქვე: 196).

Example 6. The song accompanied with *garmoni* (ibid: 196).



მაგალითი 7. საყვარელია სამშობლოს მთები (იქვე: 190).

Example 7. *Saqvarelia Samshoblos Mtebi* (ibid: 190).



მაგალითი 8. მაყრული (იქვე: 164).

Example 8. *Maqruli* (ibid: 164).



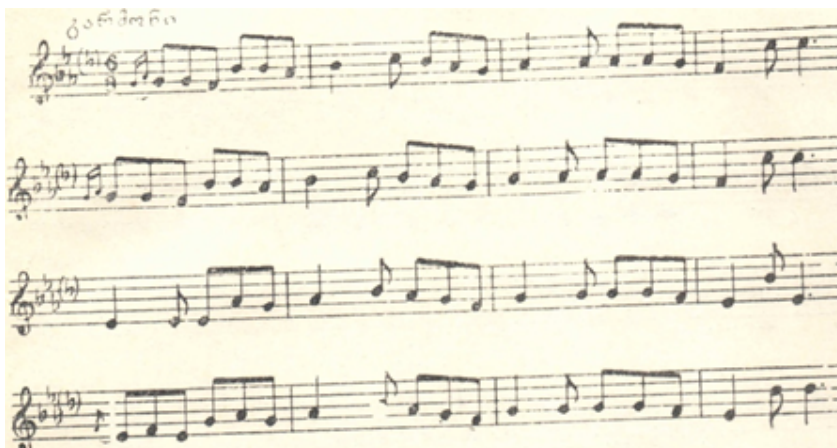
მაგალითი 9. თუშური ცეკვა (იქვე: 193-194).

Example 9. *Tushuri Tsekva* (ibid: 193-194).



მაგალითი 10. თუშური ცეკვა (იქვე: 193).

Example 10. *Tushuri Tsekva* (ibid: 193).



მაგალითი 11. ანიკოს ტირილი (იქვე: 195).

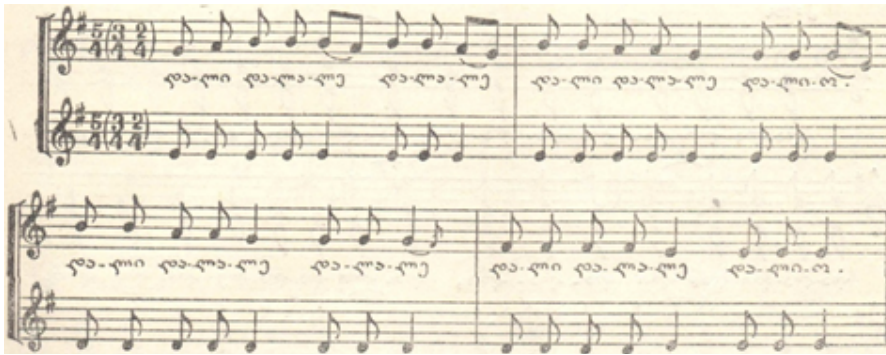
Example 11. *Anikos Tirili* (ibid: 195).





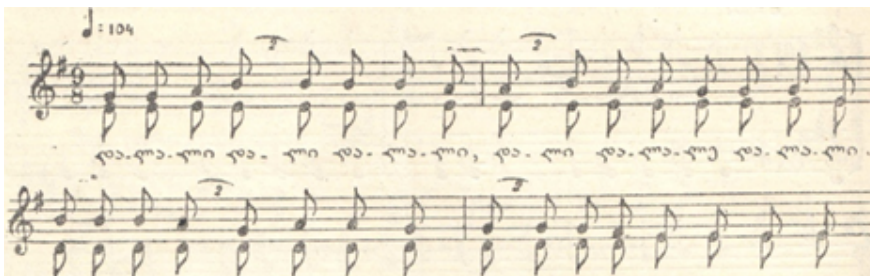
მაგალითი 12. ჯარისკაცის სიმღერა (იქვე: 181).

Example 12. *Jariskatsis Simghera* (ibid: 181).



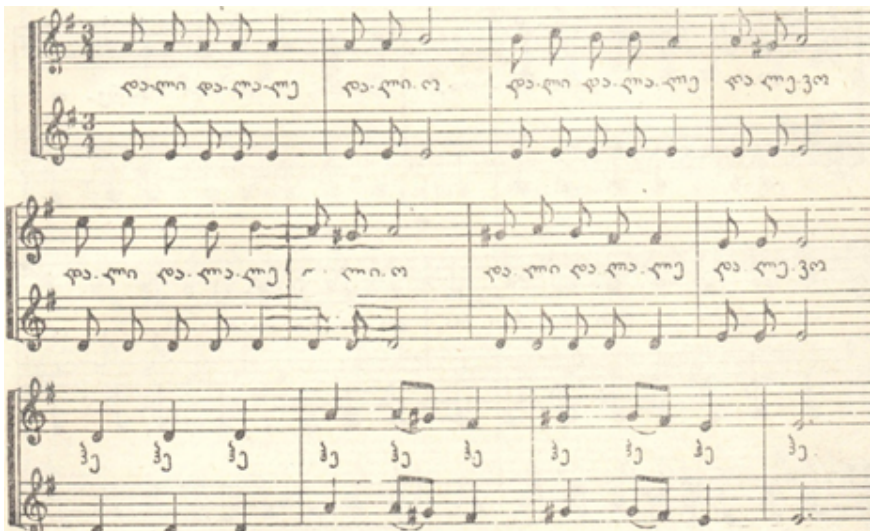
მაგალითი 13. ჯარისკაცის სიმღერა (იქვე: 182).

Example 13. *Jariskatsis Simghera* (ibid: 182).



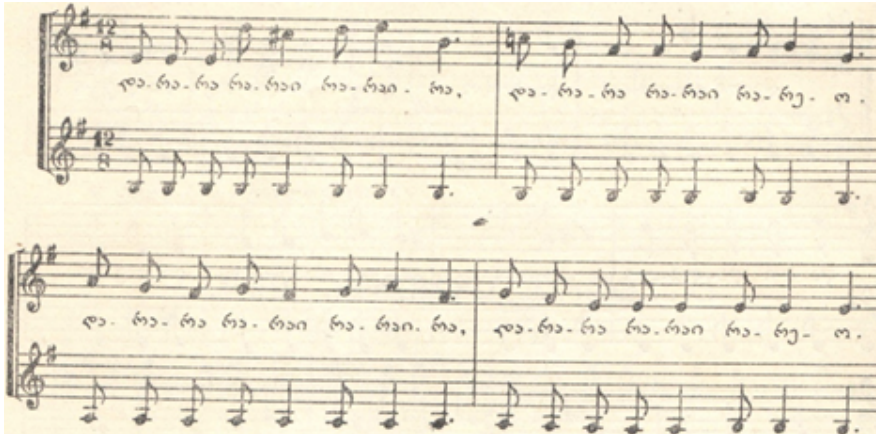
მაგალითი 14. სიყვარულის სიმღერა (იქვე: 185).

Example 14. *Siqvarulis Simghera* (ibid: 185).



მაგალითი 15. მეცხვარის სიმღერა (იქვე: 186-187).

Example 15. *Metskhvaris Simghera* (ibid: 186-187).



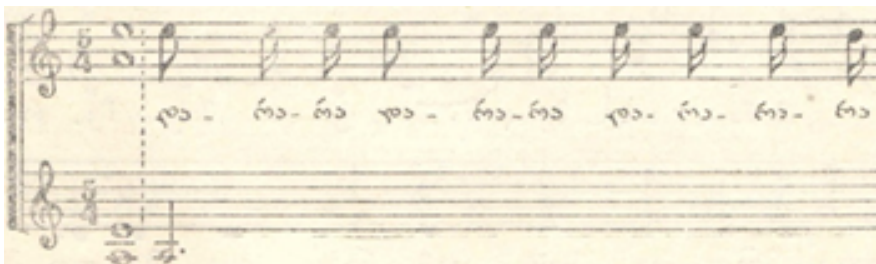
მაგალითი 16. ამოდულდი, მარგალიტო (იქვე: 184).

Example 16. *Amodughdi, Margalito* (ibid: 184).



მაგალითი 17. მე ვარ და ჩემი ნაბადი (იქვე: 188-190).

Example 17. *M e Var da Chemi Nabadi* (ibid: 188-190).





**მაგალითი 18.** ჯარისკაცის სიმღერა (იქვე: 182-183).

**Example 18.** *Jariskatsis Simghera* (ibid: 182-183).



**მაგალითი 19.** ეს შემოდგომა მოვიდა (იქვე: 171-172).

**Example 19.** *Es Shemodgoma Movida* (ibid: 171-172).



## ყვირილი და შეძახილები ჩარჩეული საცაქვო ფარსულის მულტიტემბრულ პოლიფონიაში

### ცნებების ოპერაციონალიზაცია<sup>1</sup>

ხალხებს, რომლებიც კავკასიაში დიდი ხანია ცხოვრობენ (ადიღეები, აბაზგები, აფხაზები, ბალყარები, ყარაჩაელები, ოსები) ბევრი ტიპოლოგიური, მსგავსი კულტურული ტრადიცია აქვთ. ერთ-ერთი მათგანი უკავშირდება ცეკვის დროს განსაკუთრებულ ქცევას. საცეკვაო სივრცეში, ხუმრობა, შეძახილები და შენიშვნები ახალგაზრდა მოცეკვავეების ან მუსიკოსების მიმართ, ჩვეულებრივი მოვლენაა. ეს კულტურული მოვლენა სრულად მაქვს შესწავლილი ადიღური მასალის საფუძველზე, მაგრამ შრომის ბევრი კონცეპტუალური დებულება, შეიძლება გავრცელდეს კავკასიის სხვა ხალხთა კულტურების მიმართაც. ემიგრაციაშიც კი, კავკასიელები ინარჩუნებენ შეძახილების ტრადიციას, რაც მონიშნავს მათ მაღალ აქსიოლოგიურ ღირებულებას.

სადღესასწაულო ცეკვის შეძახილები ზოგადი ადიღური ნორმაა. თუმცა, ენის ჭრილში მხოლოდ ორი ვარიანტი არის ჩანერილი: **ბუედუგის** დიალექტში — **კლეკუუაზ** (*ჩეკუაზ*) და **შაპსულის** დიალექტში — **კლაჯე** (*ჩაჯე*) (აუდიომაგ. 1). სიტყვა-სიტყვით, ცნება — **კლეკუუაზ** თარგმნილია ადიღური ენის ბუედუგური დიალექტიდან, როგორც თანა-შეძახილი ან დამხმარე ხმები (Kushu, 2015: 54). **შაპსულის** დიალექტში **კლაჯე** ნიშნავს თანა-შეძახილს. სამეცნიერო ლიტერატურაში, რიტმულ შეძახილებს რ. უნაროკოვა უწოდებს **dzhegu ored** (*ჯეგუ-ორედ*) — თამაშის სიმღერებს (Unerokova, 2014: 320).

ტერმინები **კლეკუუაზ** და **კლაჯე** ახლოს არის ერთმანეთთან, მაგრამ სხვადასხვა სემანტიკურ კონტურს გადმოსცემენ. **კლეკუუაზ** არის „თანა-შეძახილი“, ფუნქციონალურად მეორადი ხმოვან სივრცეში. ტერმინი არაპირადაპირ ახასიათებს დღესასწაულის ხმოვან ნიშანს, რომელშიც არის მთავარი და დამატებითი ბგერები. ცნება **კლაჯეს** აქვს არა დამატების მნიშვნელობა დღესასწაულის მთავარი ბგერითი ატმოსფეროსთვის, არამედ გულისხმობს გარკვეულ ვიბრაციულ საფუძველს, რომელიც ამაგრებს ყველა მის ბგერას. რ. უნაროკოვას მიხედვით, რომელსაც წინამდებარე სტატიაში ვეყრდნობი, **კლაჯე** ავსებს თამაშის სივრცის ბგერით სივრცეებს, ამტკიცებს მას და სრულყოფილსა და მთლიანს ხდის. თამაშის მოქმედება შეძახილების გარეშე „ცარიელი“, არამთავარი, მოწყვნილი და არასადღესასწაულო ჩანს. შეძახილებით ის იღებს ორგანიზებული და მოწესრიგებული ქმედების ხასიათს. ტერმინებს **კლეკუუაზს** და **კლაჯეს** შორის საერთო ისაა, რომ ისინი გამოხატავენ შეძახილის დისკრეტულობას, იმ თვალსაზრისით, რომ ისინი ჩნდებიან პერიოდულად, ცეკვის მოქმედების ლოგიკის მიხედვით და განსაზღვრულად განაწილებული არიან დღესასწაულის საერთო ბგერით სფეროში.

სამეცნიერო ტერმინი **ჯეგუ-ორედ** — თამაშის სიმღერები — სხვადასხვა მხატვრულ მიზანს ემსახურება. ის ახასიათებს რიტმულად ორგანიზებულ (სკანდირებულ) „შეძახილებს“, რომლებიც, უფრო ზუსტად, შედგებიან რამდენიმე მონოლოგიური, ან დიალოგიური ფრაზისგან, ვიდრე უბრალო შეძახილებისაგან ან ცალკეული შენიშვნებისა და ყვირილისგან.

<sup>1</sup> ოპერაციონალიზაცია გულისხმობს აბსტრაქტული ცნებების უფრო კონკრეტული ცნებებით ჩანაცვლებას (რედ.).

### შეძახილების შემსრულებლები

შეძახილები შეიძლება ერთმა ადამიანმა (საცეკვაო წრის ლიდერმა, ხელით მოჟღერუნე ან საცეკვაო მოქმედების სხვა მონაწილემ) ან ადამიანების ჯგუფმა გამოსცეს (როგორც წესი, მამაკაცებმა). ძირითადად, ნებისმიერ მამაკაცს, რომელიც საცეკვაო მოქმედებაში მონაწილეობს, აქვს „შეძახილი“, ნება დღესასწაულის განმავლობაში. მიუხედავად ამისა, ეს საკითხი მონესრიგებულია.

ყველაზე მნიშვნელოვანი „მომძახნელი“, ჩერქეზულ თამაშში – *hatvyaklo* ჰატიიაკლო, ხატიაკო – საცეკვაო წრის მთავარი ორგანიზატორია. მისი გამოყოფა ხალხის მასიდან, რომლებიც ესწრებიან **ჯეგუს** (ჯეგუ ტრადიციული ადილეური თამაშია. იგივე ტერმინი აღნიშნავს ადილეურ ქორწილს) (Bgazhnoko, 1991: 188), იწყება ქცევის მანერითა და ირგვლივ მყოფებთან კომუნიკაციით. ჰატიიაკლოს ფუნქცია არის ადამიანების ჯგუფის ამოქმედება, დღესასწაულის ზოგადი წესრიგის შენარჩუნება და წრეში მინი-წარმოდგენის მოწყობა. დღესასწაულის „განწყობა“, მისი მასშტაბი სწორედ მასზეა დამოკიდებული, მისი რჩევით ირჩევენ მასპინძლები ზეიმის დღეს და ესმით, რომ მოქმედების წარმატება დამოკიდებულია მის ორგანიზაციულ უნარზე, მობილურობაზე, დადებით რეპუტაციაზე, ქარიზმასა და, აგრეთვე, იმის უნარზე, თუ როგორ შედის იგი ბევრით სივრცეში თავისი შეძახილებით. ზოგჯერ ხალხს ზეიმი მის გამო ახსოვს, ჰყვებიან მის ხუმრობებს და ერთობიან იმპროვიზაციული ფოლკლორული თეატრით, რომელსაც ის აწყობს.

შეძახილის მოვალეობას ასრულებენ, აგრეთვე, მოჟღერუნეები (*pkhachich-ფხაჩიჩზე* [იდიოფონი] დამკვრელები), რომლებიც ადილეური ტრადიციული ანსამბლის წევრებს წარმოადგენენ. დასავლეთ ადილეს ტრადიციული ინსტრუმენტული ანსამბლი შედგება ერთი ჰარმონიკაზე დამკვრელის *ფსჩინაო* (*pschynao*) და ორი მოჟღერუნისაგან – *ფხაჩიჩაო* (*pkhachichao*). ანსამბლის სხვა ვარიანტები შეიცავს: (1) *ფსჩინაო* + მოჟღერუნე + მედოლე, (2) აკორდეონისტი + ორი მოჟღერუნე (სურ. 4), (3) აკორდეონისტი + ორი მოჟღერუნე, (4) აკორდეონისტი + მედოლე და სხვ. (Sokolova, 2004: 68, 126). ჩვენ უკვე დეტალურად აღვნიშნეთ მოჟღერუნეს *ფხაჩიჩაოს* ფუნქციის შესახებ (Sokolova, 2002:80). აქ უნდა მივუთითოთ, რომ ადილეურ მუსიკალურ ისტორიას შემორჩა რამდენიმე მოჟღერუნის სახელი, რომლებიც ძალიან ცნობილი გახდნენ არა *ფხაჩიჩზე*-ზე დაკვრით, არამედ შეძახილების, ე.წ. ბექ-ვოკალისა და შესრულების უნარის გამო. ესენი არიან: აბას ბაიკულოვი, მაგომედ ხაგაუჯის ანსამბლიდან (1864-1918) (სურ. 1), აბუბაჩირ კადრუკი იბრაჰიმ ჯამირხეს ანსამბლიდან (1896-1980), შაფერბაი ტუ და ოტმან ხახო მაჰმუდ შაგუჯევის ანსამბლიდან (1909-1989), შაბან ტხაკუმაშევი ჟულაგაი აუტლევის ანსამბლიდან (1927-1991) და სხვ.

თურქ ადილელებს შორის, „მომძახნელებს“ უწოდებენ, ჩვეულებრივ, ახალგაზრდების დიდ ჯგუფს (თითქმის 25 ადამიანი), რომლებიც უკრავენ მუსიკალურ დაფაზე – *ფხემბგუ* (*pkhembgu*) (Sokolova, 2004). როგორც წესი, დღესასწაულებზე, ერთი სოფლის წარმომადგენლები უკრავენ და ახალგაზრდების თითო ჯგუფი ერთ ან ორ საათში ენაცვლება ერთმანეთს. მათ შორის მკვეთრი და სახოვანი „მხიარული რიტმული შეძახილების“ თავისებური „ვირტუალური“ კონკურსი იმართება.

### შეძახილების შინაარსი

ყველაზე გავრცელებული და ხშირი შეძახილი არის ხელების დაკვრის მოთხოვნა: *"lagur shjuteu!"* *"lagur, lagur, lagur, lagu!"* – „დაუკარით!“ „ხელები, ხელები, ხელები, ხელები... ასეთი შეძახილები არის ჩანერგილი ფონოჩამწერზე, რომელიც არმავირში გაკეთდა (აკორდეონისტი მაგომეტ ხაგაუჯი, ხატიაკო – ტას აგირჟანოკოვი, *ფხაჩიჩაო* – აბას ბაიკულოვი) (აუდიომაგ. 2). მათი მოსმენა შესაძლებელია თურქეთში დღესასწაულებზე და ყველგან, სადაც ცხოვრობენ ადილეები. ეს ყვირილი არის უნივერსალური ნებისმიერი

წრისთვის, იგი მიმართულია ჯეგუზ მონაწილეთა პასიური ნაწილისთვის — ხალხისთვის, რომელიც წრის ირგვლივ არის და უყურებს ცეკვას (სურ. 2).

უმთავრესად ხატიაკო ყვირის. მას აქვს, აგრეთვე, სპეციალური უფლება წრეში იმოდროს თავისუფლად და რიტუალურ წესრიგს უწინამძღვროს. ჰატიაკო-ს მარკერი არის პატარა ჯოხი, რომელსაც ჰქვია *დეჟიე ბესჩ* (dezhije besch, თხილის ჯოხი). შედახილების უმეტესი ნაწილი წრის ცენტრშია და მოცეკვავე წყვილზე ან სოლისტზეა მიმართული. ეს შედახილები შეიძლება დაიყოს სამ ჯგუფად:

1. ქების და გამამხნეველი შედახილები — "*Opseu!*" (მადლობა); "*Opseu! Degjou ukjeshjo!*" (მადლობა, თქვენ კარგად ცეკვავთ);

2. პროვოკაციული შედახილები — „*Eu, eu!*“ — „მოდი, მოდი;“, "*Pljape tyklegjapl!*“ — „აჩვენე შენი ქუსლები!“

3. შედახილი შენიშვნა/ინსტრუქცია "*Kjyztemygjaku!*" — „არ დაუთმო მას“ (ჩვეულებრივ ის მიმართულია ახალგაზრდა კაცისკენ, რომელიც ცეკვავს უფრო სუსტად, ვიდრე ქალი); "*Zeblesch, Shumaf, zeblesch!*" — როცა საჭიროა დისტანციის დაცვა გოგოსთან ცეკვის დროს. ხატიაკო ამხნევებს კაცს და, ამავე დროს, მიუთითებს მას, რომ მან უნდა იცეკვოს ქალთან თანხმობაში; "*Ekhjy, ekhjy!*" — („მიდი, მიდი“) — ეს შედახილიც ახალგაზრდა კაცის მიმართაა. ახალგაზრდა კაცი არ უთმობს ქალს. მან არ უნდა მისცეს ქალს ნება, მოიგოს შეჯიბრი.

საკმაოდ ხშირად შედახილები მიმართულია მუსიკოსებისკენ ან ხალხისკენ. ადილური სიმღერების ლონდონური ჩანაწერების ანალიზის დროს, რ. უნაროკოვამ სპეციალურად გამოყო შედახილები *ფსჩინაოს* მიმართ (აკორდეონისტი – მაგომედ ხაგაუჯი, *ფხაჩინაო* (მოჟღერუნე) აბას ბაიკულოვი და ხატიაკო, ტექსტი: *Opseu, Mykhjamet, opseu* (გმადლობთ, მიხჯამედ) და ა.შ. (Unarokova, 2013: 90).

### შედახილების როლი დღესასწაულის ბგერითი სივრცის კონტექსტში

შედახილები წრეში მუსიკალური ინსტრუმენტების ბგერებთან ერთად (განსაკუთრებით, იდიოფონების ბგერებთან), მიაწოდებენ დაცულ სივრცეს. ყვირილით მონიშნული სივრცე ხალხითაა „სავსე“, ამიტომ ის დაკავებული და დაცული ტერიტორიაა. ამ სივრცის გარეთ არის სიბნელე და ქაოსი. ცეკვის წრეში არის წესრიგი და სიმკაცრე.

შედახილები, რა თქმა უნდა, არ არის მუსიკა, მაგრამ მათ გარეშე დღესასწაულის მუსიკალური აურა წარმოუდგენელია და არც არსებობს. სამყაროს ეთნიკურ სურათზე დღესასწაულის ატმოსფეროს ძალიან რთული პოლიფონიური პარტიტურა აქვს. ხმა (შედახილები) უერთდება დღესასწაულის ზოგად ხმას, როგორც ბგერითი სისტემის ერთ-ერთი ელემენტი. შედახილებს აქვთ, როგორც წესი, განუსაზღვრელი სიმაღლე. მიუხედავად ამისა, ჩვენ შეგვიძლია დადებითად შევაფასოთ ის გარემოება, რომ ისინი არიან ინტონირებული და მათი სიმაღლე და ტემბრული მახასიათებლები საკმაოდ მოწესრიგებულია. უფრო მეტიც, შედახილები არის ადილური საცეკვაოს მუსიკის გარკვეული ჟანრული ატრიბუტი (სურ. 3).

საცეკვაო შედახილების სემანტიკური მნიშვნელობა და ღირებულება უკეთ ჩანს, თუ მათ შევადარებთ სკანდირების ტრადიციულ ფორმებს და გავითვალისწინებთ გეოგრაფიულ პირობებს. მთებმა, სადაც ადილეს ეთნიკური კულტურა დაიბადა, შექმნა პიკის ესთეტიკური იდეალი. მწვერვალი არის სასურველი მიზანი, რომელსაც ცოტა თუ აღწევს. მასთან მიახლოება აღძრავს სიხარულის განცდას, ღმერთებთან სიახლოვის ილუზიას. ეს შედახილები სწორედ ამ სიხარულის შეგრძნებას გამოხატავენ იმის გამო, რომ ისინი ღმერთებს ანიჭებენ სიამოვნებას.

### შედახილების მორფოლოგია

ჩვენ შედახილებს ვუწოდებთ „მარტივს“, თუკი ისინი შესრულებულია ერთი ადამიანის მიერ. ისინი გვაძლევენ ერთ ფერს საცეკვაო მოქმედების ბგერით პოლიფონიაში და გამოხატავენ უფრო მის ვერბალურ მეტყველებას, ვიდრე მუსიკალურად ინტონირებულ კომპონენტს. „მარტივი“ შედახილები კარგად ისმინება 1911-1913 წლების ბგერით ჩანაწერებში, განმეორებით გვხდება ცეკვის განმავლობაში (ცერემონიული და არაცერემონიული) ტრადიციულ გარემოში. თურქეთის ადილელებს შორის, გარდა „მარტივისა“, ჩნდება „რთული“ შედახილები, რომელსაც ასრულებს ახალგაზრდა მამაკაცების ჯგუფი. თურქეთის ზოგიერთ რეგიონში (მაგალითად, Dyuzzhi -ში) რთული შედახილები დომინირებს. ჩვენ ვუწოდებთ შედახილებს რთულს, თუკი ისინი გააზრებულია დიალოგიურ ფორმაში. ჩვეულებრივ, „სოლისტი“ აცხადებს რაიმე თეზისს და თანამემამულეთა ჯგუფი მას ან ადასტურებს, ან არა. სტრუქტურულად „დიალოგს“ აქვს ანტიფონური, სტრეტიული გატარების ან ბურდონის ფორმა (Anzarokov, 2011: 103).

მსმენელზე ფოკუსირებულ შედახილებს აქვთ განსაზღვრული მახასიათებლები:

1. მათი ლექსემა ჩვეულებრივ გამეორებულია 2-4 ჯერ (მსგავსად იმისა, რამდენი მიკროსტრუქტურა ან მელოდიური თანხმოვნება — მუხლები — არის გამეორებული ფოლკლორულ მელოდიებში): ეუ-ეუ, ეხა-ეხა, ზებლეჩ, ზებლეჩ, და. ა.შ.
2. შედახილები მოძრაობენ მაღალ რეგისტრში. ყველაზე მასიური არის ჯეგუ, ხა-ტიაკოს შედახილი მაღალ სიმაღლეზეა.
3. შედახილები ფოლკლორული მელოდიების კომპოზიციაში შედის. ხშირად, მათი ადგილმდებარეობა განსაზღვრულია ხალხური მელოდიის ფრაზის დასრულებით, რაც პრაქტიკაში გამართლებულია. ჯერ ერთი, მელოდიური ფრაზის შეწყვეტის დროს, ადვილია ხანგრძლივი უწყვეტი ბგერის ფონზე შედახილი და მეორე, უფრო მარტივია, მათი მოსმენაც. ზოგადად, არსებობს სტრუქტურული სტერეოტიპი, რომლის მიზანია შედახილის მოლოდინი და მოლოდინის გამართლებით მიღებული კმაყოფილება პუბლიკას ესთეტიკურ სიამოვნებას ანიჭებს.

### შედახილების ფუნქციები

ადილეს დღესასწაულების ინსტრუმენტული ჟღერადობის არამხატვრული შინაარსობრივი დატვირთვა არანაკლებ მნიშვნელოვანია, ვიდრე მხატვრული. შედახილები, რომლებიც ცეკვისკენ და, ასევე, ხალხისკენაა მიმართული, ინტენსიურ გავლენას ახდენენ მუსიკოსებზე და მუსიკაზე. შედახილები ჩართულია დღესასწაულის ბგერით სივრცეში, რომელიც, ამავდროულად, სხვადასხვა ფუნქციას ასრულებს. მათი რიცხვი, სულ მცირე, სამია:

1. სიტყვიერი და გრძნობის ჩამომყალიბელი. შედახილების ტექსტი არის გამიზნული გარკვეული ქმედებისათვის — ტაშისთვის, ცეკვის ტემპერამენტის გასაძლიერებლად, ფეხების აწევისა და შემობრუნებისთვის და სხვ.
2. შთამაგონებელი. მოქმედება კოორდინებულია შედახილების ხასიათთან, ე.ი. შედახილები ცვლიან მოცეკვავის მდგომარეობას, რომელიც უნდა მიჰყვეს მათ. ხმამაღალი, გამომსახველი შედახილები შეესაბამებიან ტემპერამენტულ ტაშის ცემას, ცეკვის აჩქარებას ან გამოხატვის მეტ ემოციურობას.
3. აქსიოლოგიური. შედახილების გარეშე დღესასწაული კარგავს ტონს და ტონალობას. ხმამაღალი შედახილები დიდი რაოდენობის ხალხის დღესასწაულზე დასწრების არაპირდაპირი დემონსტრაციაა. მოქმედების შკალა მისი სოციალური მნიშვნელობის ინდიკატორია. ამიტომ, შედახილები შეესაბამებიან აქსიოლოგიურ მოდელს: „ჟღერადობის ხმამაღლობა — მოვლენის მასიურობა — მოვლენის მაღალი სოციალური სტატუსი“.

**ჯეგუს** ბგერადი სივრცე სცდება „წმინდა“ ინსტრუმენტულ მუსიკას და, შედახილების

წყალობით, იძენს სუბიექტურ და სპეციფიკურ თვისებებს. ასე, მაგალითად, მუსიკის გარკვეული ფონოლოგიური მახასიათებლები (დაყოვნება, აჩქარება, აქცენტირება) დაკავშირებულია მოცეკვავის მოქმედებებთან, რომელიც, თავის მხრივ, შესაბამისობაშია ხალხის მხარდაჭერასთან ან გამხსნევებასთან. მუსიკის და არა-მუსიკის ურთიერთკავშირი მეტად მნიშვნელოვანია მისი ანალიზის დროს.

ამავე დროს, ინსტრუმენტული მუსიკის კავშირი შედახილებთან არის არსობრივად განსხვავებულ ორ სხვადასხვა სამყაროს – ადამიანის ხმისა და ზეადამიანურ სამყაროს (ზეადამიანურში იგულისხმება კოსმოსი, რეინკარნირებული უსიცოცხლო ხე, ლერწამი, ბუკი) შორის კავშირის აღდგენა. ამ სამყაროთა სრული დაახლოება შეუძლებელია, მაგრამ ნაწილობრივი ურთიერთშედნევა ადამიანს შესაძლებლობას უქმნის აღიქვას ინსტრუმენტული ხალხური მელოდიების სემანტიკური სპეციფიკა.

ტრადიციულ საცეკვაო მელოდიებში ყველაზე მაღალი სიმაღლის ბგერა ქმნის მელოდიის კულმინაციას. ზოგიერთი შემსრულებელი მაღალ ბგერებს იშვიათად იყენებს, მაგრამ მათ რომ მიაღწევნენ, ჭიმავენ მას, თითქოს „აჩერებენ“ მუსიკას. შეჩერება მოცეკვავეების მიერ აღიქმება, როგორც ცეკვის აჩქარების ნიშანი.

ახალგაზრდა აკორდეონისტთა პრაქტიკაში არის შემთხვევები, როდესაც მოცეკვავეები მოითხოვენ უფრო სწრაფ დაკვრას. მუსიკოსი აჩქარებს ხალხურ მელოდიას, მაგრამ მოცეკვავე კვლავ დაუკმაყოფილებელია და ითხოვს უფრო სწრაფ დაკვრას. როდესაც, მისი მოთხოვნის შესაბამისად, აკორდეონისტი უკრავს გაჭიმულ ბგერას მაღალ რეგისტრში, ეს მოცეკვავის მიერ აღქმულია, როგორც აჩქარება. ასე რომ, ინსტრუმენტული ხალხური მელოდიის ყველაზე მაღალი, „დაყოვნებული“ ბგერა შეწონილია საცეკვაო შედახილებთან. ის უთანაბრდება კულმინაციას – ემოციის უძლიერეს გადმოცემას.

### დასკვნა

შედახილები არის ჯგუფს ბგერითი სივრცის თავისებური შტრიხი, რომელიც ჩადებულია მის სინკრეტიზმში (ცეკვა – ინსტრუმენტული ანსამბლი — რიტუალური თეატრი და სხვ.). ი. ზემცოვსკი სამართლიანად აღნიშნავს, რომ შედახილები გარემოს შესატყვისი პასუხია. შედახილების შესწავლა გაძლევს საშუალებას შევისწავლოთ საზოგადოების მასობრივი მუსიკალური ცნობიერება (Zemtsovsky, 1990: 104). უკანასკნელ წლებში, თურქეთში მცხოვრებ ადიღეელებთან სიახლოვის გავლენით, შედახილების მნიშვნელობა ტრადიციულ ჯგუფს შესრულებისას მნიშვნელოვნად იზრდება. თუკი, წინა წლებში (მაგ., მე-20 საუკუნის მეორე ნახევარში) შედახილები ადიღეელებში ხატიაკოს პრეროგატივა იყო და იშვიათად სრულდებოდა, ახლა, თურქი ადიღეელების გავლენის შედეგად, გვხვდება ჯგუფი, რომლის სკანდირება მუდმივად თან ახლავს ცეკვას.

სკანდირების ჯგუფური შესრულება თურქი ადიღეელების მიერ, ალბათ, მათი გადასახლების შედეგად ჩამოყალიბებული ცნობიერებითაა განპირობებული – ის კოლექტიური უსაფრთხოების, გაერთიანებისა და ერთობის გამოხატულება გახდა. ჩვეულებრივ, ისინი სრულდებოდა ერთი სოფლის მამაკაცების მიერ, რომლებიც ერთდროულად გრძელ დაფას — ფხემბგუს ურტყამდნენ. ამ დღესასწაულების სკანდირების საქებარი ტექსტები მიმართული იყო მათი სოფლელი მოცეკვავე გოგონასადმი. სხვა სოფლის წარმომადგენლები განსჯიდნენ, რომ გოგონა უკეთ ცეკვავს. ხატიაკო თამაშობდა ლიდერის როლს, მართავდა ყველა შედახილს და ზოგჯერ იწვევდა მათ.

სად გაქრა, სად გაქრა,

სად გაქრა ტაში?

გაქრა, გაქრა

ის გაქრა წრეში.

ჩვენი აკორდეონისტი, ჩვენი აკორდეონისტი

*ჩვენი აკორდეონისტი, ჰეი-ჰა!*

ასე რომ, შედახილები და მუსიკა ელემენტებია ერთი სისტემისა, რომელიც, ასევე, აერთიანებს სხვადასხვა მუსიკალური ინსტრუმენტის ბგერებს და ტემბრებს, მაღალი სიმაღლის მუსიკალურ ხაზს და ფესტივალის მონაწილეთა ხმებს (აუდიო მაგ. 3). იმანენტური ინსტრუმენტული თემატური გამოგონება, როგორც ექსტრა - მუსიკალური პარამეტრები, არის მნიშვნელოვანი და ასახავს ხალხური მოტივის არსებობის კონდიციას. ამავ დროს, შედახილები და მუსიკა სამყაროს მთლიან ეთნიკურ სურათში ერთიანდებიან.

**თარგმნა თათია ჩხეიძე**

#### **აუდიომაგალითები:**

ყველა აუდიომაგალითი არმავირშია ჩანერილი ინგლისელების მიერ (1911). მუსიკოსების ჯგუფის ხელმძღვანელი იყო კარგად ცნობილი ადიღელი აკორდეონისტი (*ფხჩინაო*) მაგამედ ხაგაუჯი, მოჟღარუნე (*ფხაჩინაო*) და შედახილები (*ხატიაკო*) აბას ბაიკულოვი. ჩანაწერების დედანი ინახება ლონდონის EMI არქივში. აუდიო ჩანაწერები რუსეთში ჩამოტანილია სოკოლოვას მიერ 1999 წ.

1. ცეკვა *ბჯეგუდ* — აკორდეონისტი: მაგამედ ხაგაუჯი, მოჟღარუნე (*ფხაჩინაო*) და შედახილები (*ხატიაკო*): აბას ბაიკულოვი.
2. *ჩერქეზული ცეკვა* — აკორდეონისტი: მაგამედ ხაგაუჯი, მოჟღარუნე (*ფხაჩინაო*): აბას ბაიკულოვი და შედახილები (*ხატიაკო*): ტაზ აგირჟანოკოვი.
3. ბაგარსუკოვის ცეკვა — აკორდეონისტი: მაგამედ ხაგაუჯი, მოჟღარუნე (*ფხაჩინაო*): აბას ბაიკულოვი და შედახილები (*ხატიაკო*): ტაზ აგირჟანოკოვი. ბაგარსუკოვი იყო ხაგაუჯის მშობლიური სოფლის მფლობელი თავადი. ა. სოკოლოვა ვარაუდობს, რომ ცეკვა შეთხზული იყო ხაგაუჯის მიერ თავადის საპატივცემულოდ, ან თავადს ამ მუსიკაზე ცეკვა უყვარდა.

## SHOUTS AND EXCLAMATIONS IN MULTITIMBRAL POLYPHONY OF THE CIRCASSIAN DANCE CIRCLE

### Operationalization of concepts

The people, who are long living in the Caucasus (Adyghe, Abazins, Abkhazians, Balkars, Karachays, Ossetians), have many typologically similar cultural traditions. One of them is related to special behavior at the time of dancing action. In space of a dancing circle, jokes, shouts and remarks towards the dancing youth or musicians become norm. Most fully this cultural norm is studied by us on the basis of Adyghe material, but many conceptual provisions which are put forward in work can be implied to cultures of other people of the Caucasus. Even in emigration do the Caucasians tremblingly keep tradition of shouts that testifies to its high axiological value.

Festive dancing shouts are the Adyghe general norm. However in a language picture only two variants are still recorded: the Bzhedug – *kIekuakh* (chekuakh) and the Shapsug – *kIadzhe* (*chadzhe*) (Audio ex. 1). Literally the concept *kIekuakh* is translated from the Bzhedug dialect of the Adyghe language as "co-shouting" or "supporting voices" (Kushu, 2015: 54). In the Shapsug dialect these exclamations are called *kIadzhe* – co-shouts. In scientific literature, rhymed shouts are called by R. Unarokova *dzhegu ored* – game songs (Unarokova, 2014: 320).

Terms *kIekuakh* and *kIadzhe* are close among themselves, but transfer different semantic shades. *kIekuakh* is "co-shouting", functionally secondary in the general sound field. The term indirectly characterizes the sound score of a holiday in which there are "main" and "minor" sounds. The concept "*kIadzhe*" bears in itself sense not merely of addition to the main sound atmosphere of a holiday, but the certain vibrating basis fastening all its sounds. According to R. Unarokova, stated in discussion of the present material, "*kIadzhe*" fills sound lacunas of game space, cements it and makes it holistic and perfect. Game action without shouts seems "empty", uninspiring, sad and unfestive. With shouts it gains nature of the organized and ordered action. The general between terms *kIekuakh* and *kIadzhe* is that they express discretization of shouts, saying that they appear periodically, according to logic of dancing action and are definitely allocated in the general festive sound sphere.

The scientific term *dzhegu ored* – game songs – reflects the different artistic object. It characterizes rhythmically organized "chants" consisting of several monological or dialogical phrases rather than mere shouts or separate remarks and exclamations.

### Performer shouters

Shouts can be made by one person (the leader of a dancing circle, the hand-rattle player or any other participant of dancing action) or by a group of people (as a rule, men). In principle, any man participating in dancing action is permitted "to shout" during a holiday. However, also there is the order and discipline in this question.

Most important "shouter" in Circassian game is *hatiyaklo* – *khatiyako* – the main manager of a dancing circle. His allocation from the mass of the people who are present on a *dzhegu* (a *dzhegu* is traditional Adyghe game. The same term designates the Adyghe wedding (Bgazhnokov, 1991:



188), takes place through a manner of behavior and communication with people around. Function of *hatiyaklo* is to operate a group of people, to keep the general order of a holiday and to play mini-performances inside a circle. The "mood" of a holiday, its scope depends on the *hatiyaklo*. Hosts choose day of a celebration according to the *hatiyaklo*, understanding that the success of action depends on his organizational skills, mobility, positive reputation, charisma and also abilities to be entered in the sound score by his shouts and exclamations. Sometimes people remember a celebration owing to the *hatiyaklo*, retell his jokes and enjoy improvisatory folk theater which he arranges.

The duty to shout is also assigned to rattlers (players on the *pkhachich* – the collided idiophones) who are a part of the Adyghe traditional ensemble. The traditional instrumental ensemble of the Western Adyghe consists of one *pschynao* (the player on a harmonica) and two rattlers (*pkhachichao*). Other variants of ensemble include 1) *pschynao* + a rattler + a doulist, 2) the accordion player + two rattlers, 3) the button accordion player + two rattlers (Fig. 4), 4) the accordion player + a doulist, etc. (Sokolova, 2004: 68, 126) We already had to tell about functions of a rattler (*pkhachichao*) in detail (Sokolova, 2002:80). Here we will point that the musical history of Adyghe has remained names of several rattlers who have become famous due to not only play on *pkhachich*, but also owing to their shouts, back vocal, and acting skills. Those are Abas Baykulov from Magomet Khagaudzh's ensemble (1864-1918) (Fig. 1). Abubachir Kadruk from Ibrahim Dzhamirze's ensemble (1896-1980), Saferbiy Tu and Othman Khakho from Mahmoud Shagudzhiev's ensemble (1909-1989), Shaban Tkhakumashev from Ulagay Autlev's ensemble (1927-1991), etc.

Among the Turkish Adyghe, "shouters" are usually the big group of young guys (nearly 25 people) playing on a musical board – *pkhambgu* (Sokolova, 2004). As a rule, on festivities representatives of one village play on musical boards, and one group of guys in an hour or two replaces other group. A peculiar "virtual" competition develops between them, including, on sharpness and figurativeness of cried-out "cheerleading chants".

### Content of shouts

The most widespread and most frequent exclamation is the appeal to clap hands: "*Iagur shjuteu!*" "*Iagur, Iagur, Iagur, Iagu!*" – "Clap your hands!" "Hands, hands, hands, hands!" Such exclamations are recorded on the phonorecords made in Armavir (the accordion player Magomet Khagaudzh, *khatiyako* Tas Agirzhanokov, *pkhachichao* Abas Baykulov) (Audio ex. 2), they can be heard on the Adyghe merrymakings in Turkey and everywhere where there live Adyghe. These shouts are universal for any circle – the small or big, collecting acquaintances of people or organized in honor of guests from far-away countries. Universal shouts are turned towards passive part of participants of *dzhegu* – the people framing a circle, looking at the dancing (Fig. 2).

Mainly *khatiyako* says these shouts. He has also special right to freely move in a circle and to direct in it a ritual order. A *khatiyako*'s marker is the small baton called "*dezhjye besch*" – "a nut stick". The greatest number of shouts are turned into the center of a circle, towards a dancing couple or the soloist. These shouts can be divided into three groups:

1. The laudatory and encouraging shouts "*Opseu!*" – "Thanks!" "*Opseu! Degu ukasho!*" – "Thanks, you dance well!"
2. The provocative or condemning shouts "*Eu, eu!*" – "Come on, come on!" "*Plyape tychegapl!*" – "Show your heels!"
3. Shouts remarks or shouts instructions "*Kyztemygaku!*" – "Don't concede to her!" (usually it is told towards the young man who dances more weakly than the girl) "*Zeblesch, Shumaf, zeblesch!*" –

"Part, Shumaf, part!" (it means observance of a pattern of the dance, need to hold a distance in relation to the girl). Khatiyako encourages the guy and at the same time points to him that he should dance in a consent with the girl. "Ekha, ekha!" – "Carries away, carries away!" – this shout is also addressed the young man. Khatiyako points to him that the girl dances more brightly and more expressively, she wins against the young man, public sympathizes her. At the same time the young man cannot concede to the girl, he should not allow her to win a contest.

Quite often shouts are addressed musicians or directed towards public. Analyzing the London sound recordings of the Adyghe songs, R. Unarokova has especially allocated shouts in the address of pschynao (the accordion player Magomet Khagaudzh, pkhachichao (rattler) Abas Baykulov and even the text of khatiyako, turned to himself: *Opseu, Mukhamet, opseu* (Thanks, Magomet). *Khagudzh Mukhamet, uzpetyr syda, egugu* (Khagaudzh Magomet, why are you standing, work hard); to Baykulov – *Abas, eu, egugu* (Abas, come on, work hard), in his own address – *Tlasi ary, Tlasi ary* (And Tas too, Tas too) (Unarokova, 2013: 90).

### **Role of shouts in the context of the sound score of a holiday**

Shouts in a circle, being combined with sounds of musical instruments (especially sounds of idiophones), mark the protected space. The space noted by shouts "is filled" by people, therefore, it is the occupied and protected territory. Outside this space is darkness and chaos. Within a dancing circle is an order and severity.

Shouts, certainly, are not music but without them the musical aura of the festive world is not imaginable and just does not exist. In an ethnic picture of the world the atmosphere of a holiday has very composite polyphonic score. The voice (shouts, exclamations) joins the general sound score of a holiday as one of elements of sound system. Shouts and exclamations, as a rule, have uncertain pitch. Nevertheless, we can claim with good reason that they are intoned, and their pitch and timbral characteristics promote quite accurate recognition. Moreover, being built in composition of the festive sound score and performed at certain moments of a ceremony, exclamations and shouts become certain genre attributes of the Adyghe dance music (Fig. 3).

Semantic value of shouts in a dancing circle is disclosed by their comparison to traditional performing forms of chants and landscape geographical conditions of the people inhabitancy. Mountains, in which the ethnic culture of Adyghes was formed, have created importance and an esthetic ideal of top, peak. Mountain top is the desirable goal which is achieved by the few. But before those who have entered on top such view and prospects open which give rise to feeling of delight and pleasure because of proximity to gods. It means that the ceremonial exclamation is the state of the highest pleasure, the state pleasing to gods at the time of socially significant events.

### **Morphology of shouts**

We can call the shouts "simple" if they are performed by one person. They bring one color in sound polyphony of dancing action and express its verbal speech, rather than musical intoned component. "Simple" shouts are well heard on sound recordings of 1911-1913, repeatedly meet during dancing actions (ceremonial and nonceremonial) in the traditional environment. Among Adyghes of Turkey, along with "simple" shouts, occur "composite" shouts, performed by group of young guys. In some regions of Turkey (for example, in Dyuzdzh) "composite" shouts dominate. We call shouts (exclamations) "composite" if they are realized in an interlocutory form. Usually "soloist" proclaims any thesis, and the group of compatriots confirms or disproves it. Structurally "the dialogue" can have

the antiphonal, stretto or bourdon form – i.e. to completely "copy" types of traditional solo and group chant of Adyghe (Anzarokov, 2011: 103).

Focused on the listener, shouts have certain characteristics:

1. Their lexemes are usually repeated 2-4 times (similar to how microstructures or melodic constants – knees – in folk tunes are repeated): eu-eu, ekha-ekha, zeblesch, zeblesch, etc.

2. Shouts move in a high texture. The more massed is a dzhegu, the higher-pitched are the shouts of khatiyako.

3. Shouts are entered in composition of folk tunes. Quite often their location is defined by the termination of a melostanza of a folk tune that is justified in practice. At the time of the termination of a melostanza, first, it is easier to cry out against long sustained sound, and, second, it is also simpler to hear such shouts. In general there is a structural stereotype aimed at shout expectation. The satisfaction of expectation provides esthetic pleasure of public.

### Functions of shouts

In instrumental sounding of the Adyghe holiday extra artistic fullness means not less, than the artistic. The shouts and exclamations turned towards dancing and public, intensely influence musicians and music. Not being music, exclamations are included into the sound score of the holiday, carrying out at the same time various functions. They are, at least, three.

1. Verbal and sense-forming. The text of shouts is aimed at making a certain action: to clap, to dance more temperamentally, to raise legs above, to be turned, etc.

2. Suggestive. An action is coordinated with nature of shouts, i.e. shouts change a condition of the dancer who has to and/or is forced to obey to them. Loud expressive shouts correspond to a temperamental clap of hands, to acceleration of rate of dance or to its more emotional expression.

3. Axiological. Without shouts the holiday loses a tone and a tonality. Loud shouts are an indirect demonstration of presence on a holiday of a large number of people. Scale of action is an indicator of its social importance. Therefore, shouts are entered in the axiological model "sound loudness-mass character of action-the high social status of action".

The sound score of a dzhegu goes beyond "pure" instrumental music and thanks to shouts gains qualities of subjective and specific property. Thus for example, certain phonologic characteristics of music (delays, accelerations, accents, accentuations) are related to actions of the dancer which, in turn, are correlated by the public attitude, its support or condemnation, encouragement, whipping, etc. This interrelation of music and non-music is very important during its analysis.

At the same time connection of instrumental music with shouts is rapprochement of essentially different worlds – the world of a human voice and extra human (space, divine, reincarnated of a lifeless tree, reed, horn, etc.). Full rapprochement of these worlds is impossible, but detection of partial penetration of one in another allows a person to perceive semantic specifics of instrumental folk tunes.

The most high-pitched sound in traditional dancing melodies forms the folk tune culmination. Some performers use the most high-pitched sounds seldom, but, having reached them, "stop" music, as if hanging on a high-pitched sound. The stop is perceived by dancers as a sign to increase speed of dance performance.

In practice of young accordion players there are cases when dancers ask to play quicker. The musician accelerates a folk tune, but the dancer still remains dissatisfied and asks to play even quicker. When, on his appeal, the accordion player plays long sustained (extended) sound in the high register, this is perceived by the dancer as speed acceleration. Thus, the most high-pitched "hanged" sound of an

instrumental folk tune is comparable to shout in a dancing circle. He is equated to the culmination – the highest manifestation of emotions.

### Conclusions

Shouts are the peculiar feature of sound space of dzhegu entered in his syncretism (dance – instrumental ensemble – ritual theater, etc.). I. Zemtsovsky has very truly noticed that shouts are reckoned on fast feedback, on a certain proper response of the perceiving environment. Since shout is reckoned on weight, therefore, studying shouts brings us closer to studying mass musical consciousness of this society (Zemtsovsky, 1990: 104). In recent years, thanks to closer contacts with the Adyghe living in Turkey, the role of exclamations at traditional dzhegu considerably increases. If in former times (for example, in the second half of the 20th century) shouts in Adyghea remained a prerogative of khatiyako, and were single and rare, then now, owing to the influence of the Turkish Adyghe, there are examples of the group "cheerleading chants" which are almost continuously accompanying dancing action. Group performance of "cheerleading chants" by the Turkish Adyghe has probably been caused by "resettlement consciousness", became expression of collective security, a unification and unity. Usually they were performed by the men of one village who were simultaneously striking a long board – pkhambgu. Laudatory texts of these "cheerleading chants" have been turned, as a rule, to the dancing girl from their village. Representatives of other village could get into dispute, claiming that their girl dances better. Khatiyako anyway played a role of the leader, operating all shouts, and sometimes provoking them.

Tene kua? Tene kua?

Agur tene kua?

Ikoda, ikoda

Pchegum ikoda!

Tipschynao, tipschynao,

Tipschynao khey-kha!

Where have got to, where have got to?

Where have claps got to?

Have disappeared, have disappeared,

They have disappeared in a circle.

Our accordion player, our accordion player,

Our accordion player khey-kha!

Thus, shouts and music are elements of one system including also sounds and timbres of various musical instruments, the sound high-pitched musical line and a sound reflection of participants of festival (Audio ex. 3). Immanent properties of instrumental thematic invention are as important as extra musical parameters and conditions of folk tune existence. At the same time shouts and music enter into the overall ethnic picture of the world.

### References:

Anzarokov, Chesik, M., Anzarokova, Marziet. (2011). "A free rhythmic component of a vocal supporting voice in the context of instrumental dancing tradition of the Adyghe diaspora in Turkey". In: *Integrative*

*psychology and pedagogy of art in the multiethnic region*. Issue 6. Materials of the Sixth International Conference, March. Pp.23–25. Maykop: O.G. Magarin Publishing House.

Bgazhnokov, Barasby. (1991). *Circassian Game. Plot, Semantics, Mantics*. Nalchik: Goskomizdat Press.

Kushu, Svetlana. (2015) Comic dances of Adyghe (Circassians) // Youth science of the 21st century. Articles of winners III International Competition of scientific works of students and post-graduate students. Krasnoyarsk: Krasnoyarskaya State Academy of Music and Theatre Press.

Sokolova, Alla. (2002). *Pkhachich – the Adyghe Rattlers*. Maykop: Kachestvo Publishing House.

Sokolova, Alla. (2004). “Musical boards of Adyghe”. In: *The Adyghe Harmonica in the Context of Ethnic Musical Culture*. Maykop: Kachestvo Publishing House.

Unarokova, Raya. (2013). “Interpretations of the London sound recordings of the Adyghe songs in the context of folklore variability”. In: *Musicians-accordion players in the history of ethnic culture of Adyghe*. Materials of the Round table devoted to K. Tletseruk's 70 anniversary. Maykop: Magarin O.G. Publishing House.

Unarokova, Raya, Khakunova, Else. (2014). *Adyghe nysesche dzhegum ioryuat. (Folklore of the Adyghe wedding)*. 2 iss. Maykop: Magarin O.G. Publishing House.

Zemtsovsky, Izaly. (1990). “Shouts: phenomenon and Problems”. In: *Spectacular and Game Forms of National Culture*. Leningrad: LGITMIK Press.

### Audio examples:

All audio recordings were made by the English in Armavir (1911). The group was led by Magomet Khagaudzh – renowned Adyghean accordionist (pschynao). Rattler and shouter Abas Baykulov, original recordings are preserved at the EMI Archive in London. Audio recordings were brought to Russia by A. Sokolova in 1999.

1. Bzhegud dance, Accordion player Magomet Khagaudzh, *pkhachich* and "shouter" - Abas Baykulov.
2. Circassian dance. Accordion player: Magomet Khagaudzh, *khatiyako*: Tas Agirzhanokov, *pkhachichao*: Abas Baykulov.
3. Bagarsukov' dance. Accordion player: Magomet Khagaudzh, *khatiyako*: Tas Agirzhanokov, *pkhachichao*: Abas Baykulov. Bagarsukov was the prince, owner of the native village of Magomet Khagaudzh. The article's author considers, that the peace was composed by Khagaudzh in honour to him, or he liked to dance with this music.

სურათი 1. მაგომედ ხაგაუჯი.

Figure 1. Magomet Khagaudzh.



სურათი 2. ცეკვა ქორწილზე. ინახება ადიღეს ეროვნულ მუზეუმში. ზუსტად შეუძლებელია თქმა, მაგრამ, სავარუდოდ, ფოტო 1900-იან წლებშია გადაღებული.

Figure 2. Dance at the wedding. Preserved at the Adyghe National Museum; no accurate passport is available, but presumably photo is from the 1900s, the other from the 1930s-1940s.



**სურათი 3.** ცეკვა ქორწილზე. ინახება ადიღეს ეროვნულ მუზეუმში. ზუსტად შეუძლებელია თქმა, მაგრამ, სავარუდოდ, ფოტო 1930-40-იან წლებშია გადაღებული.

**Figure 3.** Dance at the wedding. Preserved at the Adyghe National Museum; no accurate passport is available, but presumably photo is from the 1930s-1940s.



**სურათი 4.** კიმ ტლაცერუკის ანსამბლი ქორწილში, 1970-იანი წლები, მაიკოპი ინახება ტლაცერუკის პირად არქივში.

**Figure 4.** Kim Tletseruk's ensemble at the wedding in the late 1970s, Maikop. Preserved at the private archive of Kim Tletseruk.



## შეხანების კანონზომიერებანი ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში

ქართულ ეთნომუსიკალურ სივრცეში ბანი მეტ-ნაკლები კომპეტენციის შემსრულებელთა მშვიდობიანი, საერთო მიზნისკენ მიმართული თანაშემოქმედების სახეა. ამიტომ შეგვიძლია ვისაუბროთ ბანზე, როგორც ქართული ხალხური სიმღერის ყველაზე კონცეპტუალურ ელემენტზე. ამავე დროს, ქართული სიმღერა-საგალობლის ბანი, ერთგვარად, ამბივალენტური მნიშვნელობისაა: იგი თითქოსდა წამყვანი ხმების ემანაცია და გარსია და, ამავე დროს, — ის ბაზისი, რომელზეც აისხლიტება ზედა ხმების შემოქმედებითი „ზამბარა“.

ბანი ქართული ტრადიციული მუსიკის სემიოზისის ყველაზე მნიშვნელოვანი კოდია. იგი შეიძლება წარმოგვიდგეს, როგორც ნიშანი-ხატი (ბანში საყრდენი და ფინალური ტონები, როგორც კილოური ცენტრის ერთგვარი მეტონიმი), როგორც ნიშანი-ინდექსი (მიზიდულობის აღმნიშვნელი ბანის საფეხური, ან მოძრაობა) და როგორც ნიშანი-სიმბოლო (ძირი, ფესვი, საფუძველი — როგორც მოტივირებული და არაინტენციონალური ნიშანი).

სემანტიკური თვალსაზრისით, ბანი შეხმიანების („შეხანება“), კომუნიკაციის სიმბოლოა. მისი ეტიმოლოგიაც ამაზე მიგვითითებს — „ბამ“, რაც ბმაზე, შეკავშირებაზე მიგვანიშნებს (ჩემი აზრით, არ უნდა გამოირიცხოს ბანის შემდეგი ეტიმოლოგიური ვერსიებიც: ა) ბანი — სწორი ზედაპირი; ბ) ბამ, ბან — დაბალი ბგერის მკაფიო ატაკით მღერის ბგერწერითი გამოსახვა; 3) თანხლები საკრავის ებანი, სიმის სახელწოდება „ბამ“) დასახელებიდან მომდინარეობა). შესაბამისად, ბანი საქართველოში, ზოგადად, მრავალხმიანობის, ხმის შეწყობის პრინციპზე მიაწინებს.

ქართული სიმღერა-საგალობლის ბანის განხილვისას გამოვყოფდით მის შემდეგ ფუნქციებს: **საშემსრულებლო რეგლამენტის, სტრუქტურულს** (გრაფიკული იერსახით გამოსახტულს) და **კომუნიკაციურს**.

საშემსრულებლო რეგლამენტის მხრივ, ბანი შეიძლება იყოს: გუნდური, ანსამბლური (სპეციფიკური ხმის პარტია „გადაძახილის“, შემთხვევაში) და სოლო. გუნდური ბანი უმეტესად ბურდონულია, ანსამბლური ბანი უფრო აღმატებულ საშემსრულებლო-შემოქმედებით კომპეტენციას გულისხმობს და მისი პარტია, ხშირად, უფრო მოძრავია, რაც შეეხება სოლო ბანს, იგი ხშირ შემთხვევაში, განვითარებული სამხმიანობის წამყვან ხმადაც გვევლინება — ძირითადად, გურული სიმღერის „ტრიოს“ — სამი სოლისტის ფორმატში.

გრაფიკული რელიეფის მხრივ, ბანი მრავალხმიანობის ფორმათა ინდეტიფიკაციის ერთ-ერთი მკაფიო კრიტერიუმი. იგი შეიძლება იყოს: ბურდონული, ოსტინატური, ზედა ხმის/ხმების პარალელური, თავისუფალი განვითარების; ამას გარდა, ბანის აღნიშნული სახეობები, შესაძლოა, იყოს სადა და ფიგურაციული. აღსანიშნავია, რომ ბურდონის სხვადასხვა ფორმად დახარისხებისას, სწორედ მისი სადა და ფიგურაციული ფორმის გამოკვეთა არის არსობრივად რელევანტური და არა — მისი რეჩიტაციული და კონტინუალური სახეობებისა.

ბანის, ერთი შეხედვით, განვითარებული მოძრაობა ხშირად ნაკლებადაა მელოდიის კომპოზიციური პრინციპის ამსახველი, ვიდრე — ბანის უფრო მარტივი, მაგრამ მკაფიოდ გამოხატული მელოდიური ფრაზები. შეიძლება ითქვას, გურული ბანი უფრო მე-



ტად სწორედ ფიგურაციის მეთოდით განაპირობებს რთული მრავალხმიანი სტრუქტურის შემუშავებას და არა — თავისუფალი იმპროვიზაციული მელოდიური განვითარების შედეგად.

ბანი და ზედა ხმები, სოლისტები, თითქმის მთლიანად მოიცავენ ქართული მრავალხმიანობის პარადიგმას, რომლის მიხედვით, ქართული მრავალხმიანობის სტრუქტურა შეიძლება ორ ძირითად ფუნქციონალურ პლასტად წარმოვიდგინოთ: ერთ პლასტში, ძირითადად, ტერციული პარალელში მოძრავი ზედა სოლო ხმები, ხოლო მეორეში გუნდური ბანი იგულისხმება. ბანი და ზედა ხმები — ესაა ერთგვარი კონცეპტუალური ორხმიანობა, ან ორპლასტიანობა.

ამ მოდელს ნაკლებად ესადაგება გურული „ტრიოს“ ფორმატი, იგი თანაბარი სამხმიანი სტრუქტურისაა, რითაც ემეზობლება საგალობელს (საიდანაც, როგორც ჩანს, მომდინარეობს კიდეც). მაგრამ ამის გამო „ტრიო“, შესაძლოა, არც მივიჩნიოთ ხალხური მუსიკის ტიპობრივ სახეობად. ამ მოსაზრებას განამტკიცებს ის ფაქტორი, რომ ტრიოს შემსრულებლები გამორჩეული ოსტატები, ე.წ. „ნახევრადპროფესიონალები“, არიან (გარაყანიძე, 2007).

ქართული ბანის კომუნიკაციური ფუნქციები სხვა ხმებთან კოორდინაციის პირობებში ყველაზე მკაფიოდ შეგვიძლია გამოვაცალკევოთ *შემოქმედებითი ინიციატივის* ხარისხის მიხედვით (გაბისონია, 2009:). ბანი ქართულ სიმღერაში შესაძლებელია იყოს მხოლოდ თანხლების, ფონური (ინიციატივის არმქონე), პარტნიორული (სხვა ხმებში თანაბრად ან ტალღისებურად გადანაწილებული ინიციატივის) და მელოდიური (ინიციატივის მფლობელი) კომუნიკაციური ფუნქციებისა. ფონურ ბანად მივიჩნევთ ბურდონულს, პარტნიორულად — სინქრონული (ზედა ხმებთან სინქრონულად მოძრავი), პარალელური და პარალინეალური (თავისუფალი ხმათასვლის) მრავალხმიანობის ბანს. მელოდიურ ბანად კი მივიჩნევთ ოსტინატურსა და გადაძახილის ტიპის ბანს.

ბანის ზედა ხმებისგან დამოუკიდებლობის ხარისხი, ასევე, მჟღავნდება მის მიერ ორიგინალური სიტყვიერი ტექსტის ფლობისას. ზოგადად, რაც უფრო ძველია ქართული სიმღერის პლასტი, მით უფრო დამოუკიდებელი და ორიგინალურია მისი ცალკეული ხმების სიტყვიერი ტექსტი, არტიკულაცია და კომპოზიციური პრინციპი.

მითი იმის შესახებ, რომ „ქართველი ქართველს ხმას უნისონში არ ააყოლებს, ხშირად ბათილდება სწორედ ქართული გუნდური ბანით. რისი გამოძახილი შეიძლება იყოს ეს მოვლენა? იქნებ, იგი რესპონსორული არქაიკის შთამომავალია (ყორდანია 2004:38)? — კორიფეს მონოდების პასუხი, რომელიც თავიდან კვლავ სოლისტის ფრაზის გამეორებას ეფუძნებოდა?

ამგვარი ერთობლივი (უფრო — ანსამბლური და არა — გუნდური) მელოდიური ბანის მკაფიო მაგალითია გურული გადაძახილი. გადაძახილიან სიმღერებში აქცენტირებულია ბანის ერთგვარი „ალტერნატიული დრამატურგია“: უნისონური ბანის განკერძოებულ მოდელს (გაბისონია, 2009: 40) უპირისპირდება ტრიოს მიერ ნამღერი პარალინეალური, ინდივიდუალური განვითარების ბანი (მაგ. 1). ამ მხრივ, საინტერესოა, სიმღერა „თირინი ჰორერამაში“, ბანის მიერ როლების ცვალებადობა — მელოდიური ფრაზიდან იგი ფონის ბურდონზე გადაერთვება (გარაყანიძე, 2007) (მაგ. 2). ხდება ერთგვარი რეცეფცია — სხვა მოდუსის ათვისება, რაც კონტამინაციურ ფორმას წარმოშობს (გაბისონია, 2009: 93).

გადაძახილის მსგავსი ფუნქციისაა მარტივ რესპონსორულ სიმღერებში გამოყენებული გუნდური უნისონური მელოსი თუმშერ „დალაში“, აჭარულ „თირინი ჰორერამაში“, მეგრულ „ძაბრალეში“ (მაგ. 3 ა, ბ). და სხვ. ამგვარი მელოდიური ფრაზები ერთგვარი „კანტუს ფირმუსია“, რომელშიც ზოგჯერ დასრულებული მუსიკალური აზრია ასახული და რომელიც მრავალხმიან ფაქტურას პოლიფონიურობის მაღალ ხარისხს ანიჭებს. ზო-

გადად, გადაძახილი, როგორც ცალკე ხმის პარტია, სიმღერაში სხვა ბანის პარტიასთან არ უნდა ჯგუფდებოდეს. შესაბამისად, გურული ტრიოსა და ერთხმიანი გადაძახილის სიმღერები ოთხხმიანად და არა სამხმიანად უნდა აღვიქვათ.

გადაძახილთან მიმართებაში განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს იმერული და აჭარული გუნდური მელოდიზებული ბანი. შეიძლება ითქვას, რომ აჭარული ორხმიანობა, გურული ტრიოს განვითარებული სოლო ბანის, ასევე, ზოგადად, ქართული კონტრასტული პოლიფონიის წინა ეტაპია.

დავასახელებთ ზოგიერთ ფორმულას, რომლის მიხედვითაც ბანში მივდივართ საკვანძო საფეხურებამდე (ორიენტაციას ვიღებთ კვლავ და კვლავ გურულ ბანზე, როგორც ყველაზე იმპროვიზაციულზე): ა) გამისებული მოძრაობა საკვანძო საფეხურისკენ (მაგ. 4); ბ) მარტივი ფიგურაციები: ტერციული შენაცვლებები სეკუნდით ზევით და ქვევით განაცვლებისთვის (მაგ. 5); გ) რთული ფიგურაციები: სეკუნდურ-ტერციული და ტერციულ-სეკუნდური ფიგურაცია ტერციის მისაღებად (როგორც ზევით, ასევე, ქვევით) (მაგ. 6 ა, ბ), ასევე, სამხმოვანების ფიგურაცია კვარტის მისაღებად (მხოლოდ დაბლა) (მაგ. 7), დაღმავალი სეკვენტური ტერციები, როგორც ჯვარედინი, ასევე, მიმდევრობითი (მაგ. 8 ა, ბ); დ) სეკვენტური ფიგურაციები – ძირითადად ტერციული სვლებით (მაგ. 9).

უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ, ზოგადად, ქართული სიმღერის ბანის საკვანძო საფეხურებისადმი ორიენტირებული ფიგურაციული მოძრაობა, ძირითადად, კადანსური ხასიათისაა. იმავე ტრიოში ბანის მოძრაობა, ძირითადად, საფეხურიდან საფეხურამდე ფიგურაციებით დატვირთული კადანსების ჯაჭვს წარმოადგენს (მაგ. 10 ა, ბ). თითო ასეთ ფრაზაში შეიცნობა, უმეტესად, ორი კადანსის სინთეზი: საყრდენი საფეხურიდან ოპოზიციურ საფეხურზე, ხოლო შემდეგ, ამ უკანასკნელიდან ახალ (ან ძველ) საყრდენზე კადანსირება.

ცნობილია, რომ ბანი ქართული სიმღერა-საგალობლის ჰარმონიული ფუნქციონალობის ძირითადი განმაპირობებელი ფაქტორია. ქართული ხალხური სიმღერა შედარებით მკაფიოდ დიფერენცირებული ფუნქციონალობით ხასიათდება, ვიდრე საეკლესიო საგალობელი, რადგან ეს უკანასკნელი მოდალობის მეტი ხარისხით გამოირჩევა.

იოსებ ჟორდანიას სრულიად მართებულად მიიჩნევს, რომ ქართული ჰარმონიის ერთ-ერთი პრინციპი ბანის საფეხურთა ტერციული ნათესაობაა (ჟორდანია, 1989: 54, 58). ასევე, ყურადსაღებია ი. ჟორდანიას მოსაზრება, რომ ქართულ სიმღერაში ტერციულ და კვინტურ მელოდიურ ორიენტაციას ეხამება ხმათა სეკუნდური და კვარტული ჰარმონიული კოორდინაცია (ჟორდანია, 1989: 152). ქართული სიმღერის დრამატურგიის ეს ბინარული მიმართება პრინციპულად მართებულადაა დანახული ჯერ კიდევ 27 წლის წინ.

იოსებ ჟორდანიას, ასევე, მართებულად ადასტურებს ბანის საფეხურების სიმეტრიულ დამოკიდებულებებს ტონიკალური ცენტრის პირობებში (ჟორდანია, 1989: 69). ასეთი სიმეტრიით ხასიათდება არა მხოლოდ საფეხურები, არამედ მელოდიური ფიგურებიც, რომლის კარგი გამოხატულებაა ზოგიერთი აჭარული ორხმიანი სიმღერების ბანი. ამ მხრივ, საინტერესოა ბანის სიმეტრიული მოძრაობებიც (მაგ. 11).

თუმცა ვფიქრობთ, ი. ჟორდანიას ადრეული შეხედულებები დღეს მცირეოდენ კორექტირებას მოითხოვს. კერძოდ, მისი მოსაზრებები ზედა მე-4 საფეხურის დომინანტურობის, ხოლო ქვედა მე-4 საფეხურის ტონიკალობის შესახებ ტერციული პრინციპის უცვლელად მთელ სკალაზე გადატანიდან მომდინარეობს. მაგრამ ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში, უფრო მეტად, ვიდრე ევროპულ ჰარმონიულ სისტემაში, ტონიკური ბგერიდან ორივე მიმართულებით დაშორება ტერციული კავშირების თანდათანობითი შესუსტებით აღინიშნება. იგივე ითქმის სეკუნდაზე: ქართულ სიმღერაში ჰარმონიულ-ფუნქციონალური ოპოზიცია, დიდი უმეტესობით, სეკუნდასთანაა დაკავშირებული, ხოლო კვარტული საფეხური შეიძლება აღიქმებოდეს ოპოზიციურადაც და მონათესავედაც (მსგავსია, ამ მხრივ, კვინტური საფეხურიც).

მაშასადამე, ტერციული ნათესაობის პრინციპი ქართულ მრავალხმიანობაში, განსაკუთრებით, დასავლურში, შეპირაპირდება, როგორც ოქტავური, ასევე, კვარტული და კვინტური ვერტიკალური შეთანწყობის პრინციპთან, რაც დროის საკვანძო წილებზე მდებარე საფეხურების ხაზგასმაზეა ორიენტირებული. ეს საფეხურები შეიძლება შენაცვლებული იქნას, როგორც ტერციული ბგერით (უფრო ხშირად), ასევე, კვინტურითა და კვარტულით.

ამასთან, ვფიქრობთ, დღეს უკვე თამამად შეგვიძლია ვისაუბროთ ქართული ტრადიციული მუსიკის სივრცეში ევროპული მუსიკის ზეგავლენის შედეგად წარმოქმნილი ჰიბრიდული ჰარმონიული სტრუქტურების შესახებ. ვგულისხმობთ დომინანტურ კვარტულ აღმავალ ვექტორს, ასევე, სუბდომინანტურ ალტერნატიულ ტონიკალობას (საგალობლებში ერთგვარი „სუბდომინანტური ელფერი“ არცთუ იშვიათად შეიცნობა) (მაგ. 12).

ზოგადად, ჰარმონიული ვერტიკალის მხრივ, ჩვენი აზრით, მცირე რევიზიას მოითხოვს დ. არაყიშვილის მიერ „ტრიქორდის, (კვარტკვინტაკორდი – დ. არაყიშვილი, 1916) ქართული ჰარმონიის საფუძვლად მიჩნევა. შეიძლება თამამად ითქვას, რომ ქართული ტრადიციული აკორდიკა დიდი წილით დაფუძნებულია „ბანალურ, სამხმოვანებაზე. ასევე, არ ვიზიარებთ ენთუზიაზმს ქართულ სიმღერაში არატერციულ თანხმოვანებათა ხშირად ხაზგასმულ მნიშვნელობის მიმართ. ამგვარად, შეიძლება ითქვას, რომ ქართული სიმღერა არაა კარდინალურად გამიჯნული ზოგადი „მუსიკალური სუბსტანციიდან, და იგი მხოლოდ საკუთარი „ეთნოსმენის, (ზემცოვსკის ტერმინები – ზემცოვსკი, 2004: 17) „კალეიდოსკოპით, გაანწყობს თავის ნახატს.

ზოგადად, ბანის, როგორც ქართული ხალხური სიმღერის სტაბილურობის სიმბოლოსა და გარანტის სტაბილურობა სამი ვექტორით შეიძლება გამოიხატოს: 1) სიმღერის ჰარმონიული ჩონჩხი, 2) მელიოდიური ფრაზეოლოგია; 3) უნისონური შესრულება.

ქართულ საეკლესიო საგალობელში ბანი არ არის ისეთი გამორჩეული რეგლამენტისა და მრავალფეროვანი, როგორც სიმღერაში. აქ მის ზოგად თავისებურებად უნდა დასახელდეს ზედა, წამყვანი ხმისადმი უფრო მკაფიო პარალელური ორიენტაცია, ვიდრე მეორე ხმისა – იმავე წამყვანთან. ბურდონული ბანი ქართულ საგალობელში, განსხვავებით სიმღერისაგან (და განსხვავებით ბიზანტიური იზოკრატემისაგან), ტრადიციული რეგლამენტით, ფაქტობრივად, არ დასტურდება. ეს ფაქტი მიუთითებს ქართული საგალობლის პარალელური ხმათასვლისადმი ერთგულებაზე, მსგავსად დასავლეთევროპული ორგანუმისა. ამასთან, უნდა ვიფიქროთ, რომ ქართულ სიმღერაში მელიოდიის მოცულობის ზრდა და პარალინეალური ხმათასვლის განვითარება სწორედ საგალობლის გავლენის შედეგი უნდა ყოფილიყო.

ქართულ საგალობელში ბანის მიხედვით სხვაობა ყველაზე მკაფიოდ სვეტიცხოვლისა და გელათის სკოლების გამშვენებულ ნიმუშებს შორისაა გამოხატული. ზოგადად, საგალობელში, უფრო მეტად, ვიდრე სიმღერაში, ბანის შემოქმედებითი აქტივობა ფიგურაციებით შემოიფარგლება. აღმოსავლეთქართულ ნიმუშებში ეს ფიგურაცია იშვიათად სცილდება ორ ბგერას (მაგ. 13), დასავლეთქართულში კი ხშირია 4-5-ბგერიანი ფიგურაციები (მაგ. 14).

საინტერესოა, რომ ქართულ საგალობელში, მსგავსად სიმღერისა, მკაფიოდაა გამოკვეთილი ბანის ზედა ხმასთან კვინტურ-ოქტავური ცვალებადი პარალელიზმი (მაგ. 15), რაც კიდევ ერთხელ ადასტურებს სიმღერის მიერ საგალობლიდან პარალელური ხმათასვლის პრინციპის ნასესხობის ვარაუდს. ზოგადად კი, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ჰარმონიული ორიენტაციითა და მელიოდიური ქცევით ქართული სიმღერისა და საგალობლის ბანი უფრო ერთიანი სტილური მოვლენაა, ვიდრე ქართული ტრადიციული მუსიკის ამ ორი მასივის ზედა ხმები.

### გამოყენებული ლიტერატურა

- გაბისონია, თამაზ. (2009). *ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ფორმები*. დისერტაცია მუსიკოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად. თბილისი.
- გარაყანიძე, ედიშერ. (1988). რესპონსორული სიმღერის როლი ქართული მრავალხმიანობის ჩამოყალიბებაში. წლიური სამეცნიერო ნაშრომი, ხელნაწერი თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორია.
- გარაყანიძე, ედიშერ. (2007). *ქართული ხალხური სიმღერის შემსრულებლობა*. რედაქტორი იოსებ ჟორდანია. თბილისი, „ინტელექტი“.
- ზემცოვსკი, იზალი. (2004). „პოლიფონია, როგორც „ეთნოსმენა“ და მისი „მუსიკალური სუბსტანცია“: Homo Polyphonicus—ის ქცევა“. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის მე—2 საერთაშორისო სიმპოზიუმი, მოხსენებები*, გვ. 17—32. რედაქტორები: ნურნუშია, რუსუდან და ჟორდანია, იოსებ. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი.
- ჟორდანია, იოსებ. (2004). „Interrogo Ergo Cogito“ – „ვიძლევი შეკითხვებს, მაშასადამე ვარსებობ“. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის მე—2 საერთაშორისო სიმპოზიუმი, მოხსენებები*, გვ. 33—44. რედაქტორები: ნურნუშია, რუსუდან და ჟორდანია, იოსებ. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი.
- Аракчиев, Дмитрий. (1916). *Грузинское Народное Музыкальное Творчество (Народная песня Восточной Грузии)*. С приложением 225 песен в народной гармонизации и 39 инструментальных мелодий. Москва. Оттиски из V т. «Трудов Музыкально—Этнографической Комиссии» (МЭК) при Московском университете. Типография Г. Лисснера и Д. Собко.
- Жордания, Йосиф. (1989). *Грузинское традиционное многоголосие в международном контексте многоголосных культур*. Тбилиси: Издательство Тбилисского Университета.

**TAMAZ GABISONIA**  
(GEORGIA)

## REGULARITIES OF BASS TUNING IN GEORGIAN TRADITIONAL MUSIC

In the Georgian ethno-musical space, bass is a form of peaceful mutual creation of more or less competent performers directed towards the common aim. That's why we can talk of bass as of the most conceptual element of the Georgian folk song. At the same time, bass of Georgian song-chants has a sort of ambivalent meaning: it seems to be the emanation and interface of leading voices and, at the same time, it is the basis onto which the creative "spring" of the upper voices is reflected.

Bass is the most important code of semiosis of the Georgian traditional music. It can be represented as a sign-icon (supporting and final tones in bass, as a sort of the metonym of a modal center), as a sign-index (the step or movement of bass denoting attraction) and as a sign-symbol (root, radix, basis, as a motivated and not-intentional sign).

From the semantic point of view, bass is a symbol of response call ("Shebaneba" = blending bass) or communication. Its etymology does also point to this: "bam," which signifies link, connection (in my opinion, the following etymological versions of "bani" or bass in Georgian should not be ruled out either: a. "bani" = flat surface; b. "bam", "ban" = the sound mimicking expression of the singing of low sounds with the method of sharp attack; c. name of an ancient musical instrument, "ebani" and its string, "bam"). Accordingly, bass in Georgia implies the general principle of polyphony, voice blending.

When discussing the bass of the Georgian song-chants, we distinguish its following functions: **performing regulative, structural** (expressed in graphic form), **and communicative**.

In terms of the performing regulations, bass can be group, ensemble (in case of the specific voice part, "gadadzakhili" – far calling) and solo one. Group bass is mostly bourdon. Ensemble bass implies superior performing and creative competence and its part in most cases is more mobile. What about solo bass, it also represents most frequently the leading voice of the developed triphony, mostly, in the format of three soloists of the Gurian song "Trios".

As for the graphic relief, bass is one of the most evident criteria for the identification of the forms of polyphony. It can be bourdon, ostinato, parallel to upper voice/voices, it can have a free development, too; apart from these, the mentioned types of bass can be simple and figurative. It is remarkable that while sorting bourdon into various forms, to distinguish its simple and figurative forms is essentially relevant and not so, to distinguish its recitative and continual varieties.

What is, upon the first glance, the developed movement of bass, does reflect to the less extent the compositional principle of a melody, in compare with simpler, but more accurately expressed melodic phrases. It can be boldly asserted that Gurian bass causes the elaboration of a complex polyphonic structure mostly by the very method of figuration and not due to a free improvisational melodic development.

Bass and upper voices – soloists almost entirely cover the paradigm of the Georgian polyphony, according to which, the structure of the Georgian multipart singing can be imagined as two main functional layers, out of which, in one layer there occur mostly the upper solo voices moving with

third parallelism, and in the second layer there is implied the group bass. Bass and upper voices represent a sort of a conceptual bi-phony, or bi-layerism.

This model is less efficiently matched by the format of Gurian "Trio". It has an equal three-voice structure, where it resembles to the chants (and apparently it takes its origin from chants, too). Yet, "Trio" just due to this fact, can be possibly even not be regarded as a typical variety of the folk music. This opinion is backed by the factor that trio performers were outstanding masters, so called "semi-professionals" (Garaqanidze, 2007).

Communicative functions of the Georgian bass under the conditions of coordination with the other voices can be most comprehensively separated by the degree of *creative initiative* (Gabisonia, 2009: 40). Bass in the Georgian song can have communicative functions of just accompaniment, background (having no initiative), partnership (with equal or wave-like sharing of initiative among other voices), and melodic (holding the initiative). Bourdon bass is believed to be a background bass, partnership bass in synchronic one (moving synchronically with upper voices), and parallel and para-linear polyphonic bass moves its sounds freely. We consider ostinato and "gadadzakhili" (far calling) type basses as melodic ones.

The degree of independence of bass from upper voices is also revealed when it possesses original verbal text. In general, the more ancient the layer of the Georgian song is, the more independent and original are the verbal texts, articulation and composing principles of its separate voices.

The myth concerning the fact that "a Georgian does not blend voice with a Georgian in unison" is frequently basted with exactly Georgian group bass practice. What can be this phenomenon be a reflection of? Maybe it is a descendent of responsive archaics (Jordania, 2004: 38)? – a response to coryphe's call, which was initially based again onto the repeat of the soloist's phrase?

A clear example of such joint (or rather ensemble and not group type) melodic bass is the Gurian "gadadzakhili". In songs with "gadadzakhili" there is accentuated a sort of "alternative dramaturgy" of bass: a standalone model of unison bass (Gabisonia, 2009: 40) is opposed to the bass sung by trio, which is paralinear and has an individual development (ex. 1). In this respect, it is interesting to discuss the alteration of roles by bass in the song "Tirini horerama" – from the melodic phrase the bass is switched onto background bourdon (Garaqanidze, 2007) (ex. 2). There occurs a sort of reception – assimilation of other modes, which gives birth to a contaminative form (Gabisonia, 2009: 93).

The group unison melos (melisma) used in simple responsive songs, in Tushetian "Dala," Ajarian "Tirni horerama," Megrelian "Dzabrale" and in others (ex. 3 a, b) has a function similar to "gadadzakhili." Such melodic phrases represent a certain "Cantus firmus" in which there is sometimes reflected the finished musical idea and which assigns a high degree of polyphony to the multi-part texture. In general, "gadadzakhili," as a separate voice part, must not be classified with the part of other bass in a song. Respectively, songs of Gurian trio and one-voice "gadadzakhili" must be perceived as four-voiced (tetraphonic) songs and not three-voiced ones.

Imeretian and Ajarian group melodized bass deserves a special attention in connection with "gadadzakhili." It can be boldly asserted that Ajarian biphony, and developed solo of Gurian trio represent the stage directly preceding the bass and, in general, Georgian contrastive polyphony.

We shall cite several formulae according to which we can reach key steps in bass (we orient from the Gurian bass as the most improvisational one): a) gamma-like movement to the key-step (ex. 4); b) simple figurations: third alterations one second upwards and downwards (ex. 5); c) complex figurations: second-third and third-second figuration in order to yield a third (both upwards and

downward) (ex. 6 a, b), also, figuration of triphony in order to yield a fourth (ex. 7), cross and sequence thirds downward (example 8 a. b.); d) sequence figurations, mainly, with thirds steps (ex. 9).

There must be also remarked that, in general, the figurative movement of the bass of Georgian songs, oriented towards the key steps, has mainly the cadence character. In the same trio, the movement of bass mainly represents a chain of cadences loaded with figurations from step to step. In each such phrase there can be identified the synthesis of two cadences predominantly: from the supporting step to the oppositional step, and then making a cadence from the latter to the new (or the former) supporting step (ex. 10 a, b).

It is accepted that bass is the main conditioning factor of harmonious functionality of Georgian song-chants. The Georgian folk song is characterized by a relatively distinctly differentiated functionality in compare with the ecclesiastic chant, as the latter stands out by more extents of modality.

J. Jordania believes absolutely logically that one of the principles of the Georgian harmony is the family relationships of third type characteristic for the bass steps (Zhordania, 1989: 54, 58). J. Zhordania's another idea is also worth considering, that the third and fifth melodic orientation in the Georgian songs is matched with second and fourth harmonic coordination of voices (Zhordania, 1989: 152). This binary relationship of the dramaturgy of Georgian songs is, in principle, correctly contemplated by this author as early as 27 years ago.

J. Jordania also correctly certifies symmetrical relationships of the steps of bass under the conditions of tonic center (Zhordania, 1989: 69). Such a symmetry is characteristic not only for the steps, but also for melodic figures, and bass of certain Ajarian two-part songs serves as a good expression of the described regularity. In this respect, symmetrical movements of bass deserves some interest, too (ex. 11).

Yet, we consider that the early opinions of J. Jordania demands certain corrections today. Namely, his ideas about the dominance of the upper 4<sup>th</sup> step, and tonic nature of the lower 4<sup>th</sup> step proceed from the idea of transposing third principle unchanged onto the whole scale. Yet, in the Georgian traditional music, to a greater extent than in the European harmonious system, getting farther from the tonic sound in both directions is manifested by the gradual weakening of third links. The same is true for the second interval: the harmonious-functional opposition, in most cases, is connected with the second interval, and the fourth interval can be perceived both as oppositional and as kin or relative (the fifth interval resembles in this respect to the fourth).

Therefore, the principle of third family ties in the Georgian polyphony, especially in the West of Georgia type polyphony is matched with the octave, as well as with the principle of vertical blending of fourths and fifths, which implies making emphasis on the steps located within the key portions of time measure. These steps can be alternated with the third sound (more frequently) as well as with the fourth and fifth sounds.

At the same time, we believe that today we can boldly speak of the hybrid harmonious structures born under the influence of the European music in the space of the Georgian traditional music. We imply here the dominant fourth ascending vector as well as the subdominant alternative tonicity (in chants there is often discernible a sort of the "subdominant tint") (ex. 12).

Generally speaking, in terms of harmonic vertical, according to our opinion, D. Araqishvili's thesis, where he believed that the trichord (quart-quint-chord, or fourth-fifth-chord, D. Araqishvili, 1916) was the basis for the Georgian harmony, needs some small revision. It can be boldly affirmed that the Georgian traditional set of chords is based on the "banal" triphony to the greatest extent. Also, we do not share the enthusiasm about often emphasized importance of non-third (non-tertia)

cosoundings for the Georgian singing. Thus, it can be expressed so that the Georgian singing is not cardinally disjointed from the general "musical substance" and it will set its painting according to the "kaleidoscope" of its own "ethnic ear" (I. Zemtsovsky's terms - Zemtsovsky, 2004: 17).

In general, stability of bass as of the symbol and guarantee of the stability of Georgian folk song can be expressed with three vectors: 1) the harmonic skeleton of the song; 2) melodic phraseology; 3) unison performance.

In the Georgian ecclesiastic chants, bass has not such outstanding spectrum and diversity as in songs. Here it must be cited as its general peculiarity its clearer parallel orientation in respect with the upper, leading voice in compare with the orientation of the second voice in respect with the same leading voice. The bourdon bass in Georgian chants, as distinct from the songs (and as distinct from byzantine isokratimas), with traditional spectrum, is not certified as a matter of fact. This fact points to the loyalty of the Georgian chants to the parallel movement of voices, just like the Western European organum. At the same time, we must think that increase of the volume of melody and development of the para-linear movement of sounds in the Georgian singing must be indeed a result of the influence of chants.

In Georgian chants the differences in bass are most comprehensively expressed among the decorated samples of Svetitskhoveli and Gelati schools. Generally, the creative activity of bass is limited to figurations to a greater extent in chants rather than in songs. In the samples of the East of Georgia this figuration rarely exceeds two sounds (ex. 13). In the West of Georgia, figurations containing 4-5 sounds are common (ex. 14).

It is interesting that in Georgian chants, just like songs, there is evidently shaped the fifth-octave (fifth- eighth ) altering parallelism with the upper voice of bass (ex. 15). This testifies one more time the suggestion that songs presumable borrowed the principle of parallel voice movement from chants. Generally speaking, it can be boldly affirmed that, in respect of harmonic orientation and melodic behavior, bass of the Georgian song and chant is a more uniform stylish movement than the upper voices of these two massive groups of the Georgian traditional music.

### References

- Arakchiev, Dmitri. (1916). *Gruzinskoe narodnoe muzikalnoe tvorchestvo. Narodnaya pesnya vostochnoy Gruzii (Georgian Folk Music Art. Eastern Georgian Folk Song)*. Moscow. "Works of musical- ethnographic commission" V volume. Typography of G. Lissner and D. Sobko (in Russian).
- Gabisonia, Tamaz. (2009). "Kartuli traditsiuli mravalkhmianobis pormebi" (Forms of Georgian Traditional Polyphony). Doctoral dissertation. Tbilisi 2009 (in Georgian).
- Garaqanidze, Edisher. (1988). *Responsoruli mgheris roli kartuli mravalkhmianobis chamoqalibebashi. (Role of Responsorial Singing in the Formation of Georgian Polyphony)*. Annual scientific work, manuscript, Georgian Folk Music laboratory of Tbilisi State Conservatoire (in Georgian).
- Garaqanidze, Edisher. (2007). *Kartuli khalkhuri musikis shemsrulebloba (Georgian Folk Music Performance)*, editor: Joseph Jordania. Tbilisi: Intelekti (in Georgian).



Jordania, Joseph. (1989). *Gruzonskoe traditsionnoe mnogogolosye v mejdunarodnom kontekste mnogogolosnikh kultur (Georgian Traditional Polyphony in the International Context of Polyphonic Cultures)*. Tbilisi: Publishing house of the Tbilisi University (in Russian).

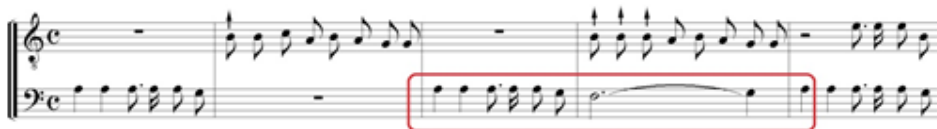
Jordania, Joseph. (2004). „Interrogo Ergo Cogito: I Am asking Questions, therefore I Think: Responcorial Singing and the Origins of Human Intelligence“. In: *The 2<sup>nd</sup> International Symposium on traditional polyphony*. Pp. 33–44. Editors: Tsurtsumia, Rusudan and Jordania, Joseph. Tbilisi: The International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.

Zemtsovsky, Izaly. (2004). Polyphony as „Ethnohearing“ and its „Musical Substance“: Homo Polyphonicus in action“. In: *The 2<sup>nd</sup> International Symposium on traditional polyphony*. Proceedings. Pp. 25–32. Editors: Tsurtsumia, Rusudan and Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.

**მაგალითი 1.** ლატარია. ქართული ხალხური მუსიკა. გურია. არტემ ერქომაიშვილის სანოტო კრებული. (2005). თბილისი: ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი. გვ. 411.  
**Example 1.** *Lataria. Georgian Folk Music.* Guria. Song Book of Artem Erkomaishvili. (2005). Tbilisi: International center of Georgian folk song. P. 411.



**მაგალითი 2.** თირნი ჰორერამა. გარაყანიძე, ედიშერ. (2011). ქართული მუსიკალური დიალექტები და მათი ურთიერთმიმართება. „საქართველოს მაცნე“. მაგ. №366.  
**Example 2.** *Tirni Horerama.* Garaqanidze, Edisher. (2011). *Georgian Musical Dialects and Their Interrelationship.* "Sakartvelos Matsne". Ex. #366.



**მაგალითი 3 ა.** დალა. გარაყანიძე, ედიშერ. (2011). ქართული მუსიკალური დიალექტები და მათი ურთიერთმიმართება. „საქართველოს მაცნე“. მაგ. №52.  
**Example 3 a.** *Adila.* Garaqanidze, Edisher. (2011). *Georgian Musical Dialects and Their Interrelationship.* "Sakartvelos Matsne". Ex. #52.



**მაგალითი 3ბ.** ძაბრალე. კოკელაძე, გრიგოლ. (1984). ასი ქართული ხალხური სიმღერა. თბილისი. „ხელოვნება“. გვ. 257.

**Example 3 b.** *Dzabrale*. Kokeladze, Grigol. (1984). *One Hundred Georgian Folk Songs*. Tbilisi. "Khelovneba". P. 257.



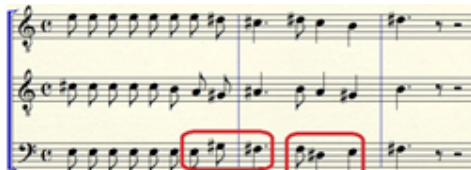
**მაგალითი 4.** მიორქ დო მიღირუქ. გარაყანიძე, ედიშერ. (2011). ქართული მუსიკალური დიალექტები და მათი ურთიერთმიმართება. „საქართველოს მაცნე“. მაგ. №268.

**Example 4.** *Miork do Mighiruk*. Garaqanidze, Edisher. (2011). *Georgian Musical Dialects and Their Interrelationship*. "Sakartvelos Matsne". Ex. #268.



**მაგალითი 5.** მაყრული. ქართული ხალხური სიმღერების კრებული (რაჭა-ლეჩხუმი, სვანეთი). (1975). პ. ბერიშვილი, ნ. ჩიკოვანი (შემდგენელები), საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტრო. ხალხური შემოქმედების რესპუბლიკური სახლი. თბილისი. გვ. 73.

**Example 5.** *Maqruli*. Collection of Georgian Folk Songs (Racha-Lechkhumi, Svaneti). (1975). P. Berishvili, N. Chikovani (Compilers). The Ministry of Culture of the Georgian SSR. Republican House of Folk Art. Tbilisi. P. 73.



**მაგალითი 6ა.** ოსა. ახოზაძე, ვლადიმერ. (1962). ქართული (აჭარული) ხალხური სიმღერები. ბათუმი, სახელმწიფო გამომცემლობა. გვ. 164.

**Example 6 a.** *Osa*. Akhobadze, Vladimer. (1962). *Georgian (Acharian) Folk Songs*. Batumi. State Publishing House. P. 164.



**მაგალითი 6 ბ.** საყვარლის ჯავრი. ქართული ხალხური მუსიკა. გურია. არტემ ერქომაიშვილის სანოტო კრებული. (2005) თბილისი. ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი. გვ. 224.

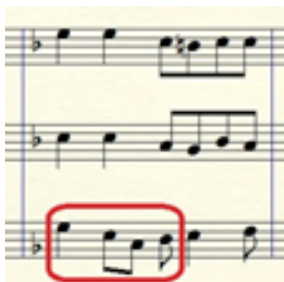
**Example 6 b.** *Saqvarlis Javri. Georgian Folk Music.* Guria. Song Book of Artem Erkomaishvili. (2005). Tbilisi.

International Centre of Georgian Folk Song. P. 224.



**მაგალითი 7.** აბა დარეჯან. ქართული ხალხური მუსიკა. გურია. არტემ ერქომაიშვილის სანოტო კრებული. (2005) თბილისი. ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი. გვ. 204.

**Example 7.** *Aba Darujan. Georgian Folk Music.* Guria. Song Book of Artem Erkomaishvili. (2005). Tbilisi. International Center of Georgian Folk Song. P. 204.



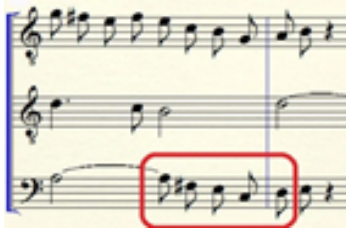
**მაგალითი 8 ა.** მაყრული. გარაყანიძე, ედიშერ. (2011). ქართული მუსიკალური დიალექტები და მათი ურთიერთმიმართება. „საქართველოს მაცნე“. მაგ. №248.

**Example 8 a.** *Maqrule. Garaqanidze, Edisher. (2011). Georgian Musical Dialects and Their Interrelationship.* "Sakartvelos Matsne". Ex. #248.



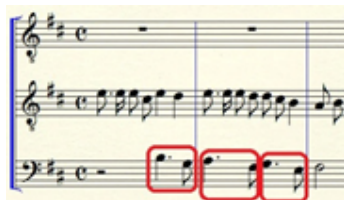
**მაგალითი 8. ბ.** მივალ გურიაში. ქართული ხალხური მუსიკა. გურია. არტემ ერქომაიშვილის სანოტო კრებული. (2005) თბილისი. ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი. გვ. 453.

**Example 8 b.** *Mival Guriashi. Georgian Folk Music.* Guria. Song Book of Artem Erkomaishvili. (2005). Tbilisi. International Centre of Georgian Folk Song. P. 453.



**მაგალითი 9.** ოსა. ახოზაძე, ვლადიმერ. (1962). ქართული (აჭარული) ხალხური სიმღერები. ბათუმი, სახელმწიფო გამომცემლობა. გვ. 164.

**Example 9.** *Osa. Akhobadze, Vladimer. (1962). Georgian (Acharian) Folk Songs.* Batumi. State Publishing House. P. 164.



**მაგალითი 10 ა, ბ.** ადილა. ქართული ხალხური მუსიკა. გურია. არტემ ერქომაიშვილის სანოტო კრებული. (2005) თბილისი. ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი. გვ. 407.

**Example 10 a, b.** *Adila. Georgian Folk Music.* Guria. Song Book of Artem Erkomaishvili. (2005). Tbilisi. International Centre of Georgian Folk Song. P. 407.



a)



b)

**მაგალითი 11.** რაშა ვარადა. ანსამბლი „მაჭახელა“. გაშიფრული ედიშერ გარაყანიძის მიერ.  
**Example 11.** *Rasha Varada*. Ensemble "Machakhela". Transcribed by Edisher Garaqanidze.



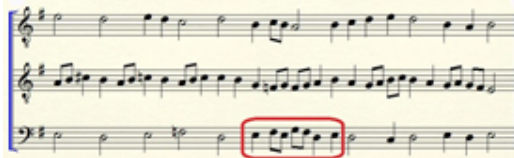
**მაგალითი 12.** ბროლის ყელსა. 99 Georgian Songs. A Collection of Traditional Folk, Church and Urban Songs from Georgia. Introduced by Edisher Garaqanidze. Songs notes and translations by Joseph Jordania. (2004). Black Mountain Press. Wales. UK. გვ. 56.

**Example 12.** *Brolis Qelsa*. 99 Georgian Songs . A Collection of Traditional Folk, Church and Urban Songs from Georgia. Introduced by Edisher Garaqanidze. Songs notes and translations by Joseph Jordania. (2004). Black Mountain Press. Wales. UK. P. 56.



**მაგალითი 13.** რომელი ამალღდი. ცისკარი. (1898). მლ. ვას. გრიგ. ძის კარბელოვის მიერ. მეორე ნაწილი, თბილისი. ლიტოგრაფია გ.ი. დემუროვის. გვ. 14.

**Example 13.** *Romeli Amaghldi. Orthros.* (1898). Priest Vas. Karbelov. Part II. Tbilisi. Lithography of G. I. Demurov. Pp. 14. "Romeli Amaghldi".



**მაგალითი 14.** განიცადე. გალობა. სადღესასწაულო განიცადეები. (1908). ტფილისი. „ძმობისა“. №6.

**Example 14.** *Ganitsade. The Chanting. Hymns of Holidays at the Concert (Ganitsade).* (1908). Tbilisi. "Dzmobisa", №6.



**მაგალითი 15.** ხოლო შენ ქალწულო. ცისკარი. (1898). მლ. ვას. გრიგ. ძის კარბელოვის მიერ. II ნაწილი, თბილისი. ლიტოგრაფია გ.ი. დემუროვის. გვ. 22.

**Example 15.** *Kholo Shen Kaltsulo. Orthros.* (1898). Priest Vas. Karbelov. Part II. Tbilisi. Lithography of G. I. Demurov. P. 22.



**ბურდონული მრავალხმიანობა: ფაქტურა და (ან) მიით?**

მრავალხმიანობა, მისი გენეზისისა და განვითარების პრობლემები მუსიკოლოგიურ ლიტერატურაში, ძირითადად, განხილულია, როგორც ფაქტურის საკითხები, რომლებიც მოიცავენ მუსიკალურ ქსოვილს, ჟანრულ კუთვნილებას, შესაძლებელ ვარიაციებსა და ა.შ. ამ თვალსაზრისით, ბურდონული მრავალხმიანობა გამოწვევის არ არის.

თუმცა, თურქულ-მონღოლური მუსიკის მკაფიო და მრავალფეროვანი შრეები, ბურდონული მრავალხმიანობით, რომელმაც აითვისა წარსულისა და აწმყოს ფერები, საშუალებას გვაძლევს, ბურდონის გენეზისის პრობლემასა და განვითარებას შევხედოთ სხვა კუთხით და დავინახოთ სრული სურათი. ბურდონული მრავალხმიანობის იდეალურ სახედ შეიძლება მივიჩნიოთ გამჭირვალე მელოდიის ხმოვანება ზედა რეგისტრში, მქრქალი და ჩამუქებული ელფერის დაბალი, გაბმული ბურდონის ფონზე.

თურქულ-მონღოლურ მუსიკაში არსებობს ბურდონული მრავალხმიანი შემსრულებლობის ისეთი ნაირსახეობები, როგორიცაა ვოკალური (სოლო ორხმიანი ყელისმიერი მღერა), ინსტრუმენტული (გამოსაკრავი იდიოფონი, გამოსაკრავი და ხემიანი ქორდოფონი, ორლერიაანი ჩასაბერი საკრავი) და ვოკალურ-ინსტრუმენტული (ღია ხვრელიანი ფლეიტა (ტრავერსი) ხმის ბურდონით, ხმით ან ყელისმიერი სიმღერა გამოსაკრავი იდიოფონის, ღია ხვრელიანი ფლეიტის, გამოსაკრავი და ხემიანი ქორდოფონის თანხლებით).

ბურდონული მრავალხმიანობის შემსრულებლობაში უპირატესობენ სოლო ფორმები, როგორც ვოკალური და ინსტრუმენტული, ისე, ვოკალურ-ინსტრუმენტული. ამათგან, ინსტრუმენტული ფორმები ყველაზე გავრცელებულია გამოსაკრავ იდიოფონზე, გამოსაკრავ და ხემიანი ქორდოფონზე შემსრულებლობაში. წარსულიდან მოყოლებული დღევანდელობამდე, დადასტურებულია, რომ თითქმის ყველა ერი ყოველდღიურობაში იყენებს გამოსაკრავ იდიოფონს – ხისას, მეტალისას ან ძვლისას, შემდეგი სახელწოდებებით: მონღოლები – *ხურ*, თურქული წარმოშობის ხალხები – *ხომუსი* (ვერსიები – *ქუბიზ*, *ქობიზ*, *ქობუზ*, *ქომუზ*, *ქომის* და ა.შ.), დასამზადებელი მასალის მითითებით – *ტემირი* (რკინა), *ააჩ* (ხე). ბურდონული შესრულების მაღალი დონეა მიღწეული გამოსაკრავი და 2-3 სიმნიანი ხემიანი ქორდოფონით, მათ შორის, ყაზახური *დომბრასა* და *ქობიზის*, ყირგიზული *ქომუზისა* და *ქაიაქის*, ტუვა ტომპულურისა და *იგილის*, მონღოლური *მორინხურისა* და ბურიატული *ხურის*, უზბეკური *დომბრასა*, თურქმენული *დუტარის* შემსრულებლობაში.

უნიკალური სოლო ორხმიანი ყელისმიერი მღერა მკველვართა მიერ შესწავლილია კალმიკურ, მონღოლურ (*ხოომეი*), ბაშკირულ (*უზლაიუ*), ალთაისა და ტუვას (*ხომეი*) ფოლკლორში.

ბურდონის ორხმიანი ვოკალურ-ინსტრუმენტული შესრულება ღია ხვრელიანი ფლეიტითა და ხმის ბურდონით შემდგომ განვითარებას ჰპოვებს მონღოლურ და კალ-

<sup>1</sup> მოხსენება ეფუძნება მონოგრაფიულ მასალას: ხალტაევა ლ.ა. ბურდონული მრავალხმიანობის გენეზისი და ევოლუცია თურქულ-მონღოლური ფოლკლორის კოსმოგონური კონცეფციის კონტექსტში. ულან უდე, 2015, დაფუძნებული იმავე სახელწოდების მქონე ხელოვნების ისტორიის მეცნიერებათა კანდიდატის სადისერტაციო ნაშრომზე (ტაშკენტი, 1991).



მიკიურ ცურში, ბაშკირულ ქურაიში, ყირგიზულ ჩოორში, ტუვას შოორსა და ყაზახურ სიბიზგაში. მრავალხმიანი ბურდონის ვოკალურ-ინსტრუმენტული შესრულება ყველაზე მრავალფეროვანია: ის მოიცავს იაკუტიურ, ტუვურ, ბაშკირულ „მოლაპარაკე ხომუსს“ (გამოსაკრავი იდიოფონი ხმით); მონღოლურ და ყაზახურ მღერას *მორინხურის*, *დომბრას* ან სხვა საკრავის თანხლებით და ა.შ.; ალთაურ, ტუვურ, ბაშკირულ ყელისმიერ მღერას *ტოფშურის*, *იგილისა* ან *კურაის* თანხლებით, ა.შ.

მრავალხმიანი ბურდონის ვოკალურ-ინსტრუმენტული შესრულება უფრო სრულად არის წარმოდგენილი მონღოლურ, ტუვურ, აგრეთვე, ყაზახურ და ყირგიზულ ტრადიციებში (ბოლო ორ ტრადიციაში წარმოდგენილი არაა ყელისმიერი მღერა და მასთან შერეული სხვა ვოკალურ-ინსტრუმენტული ფორმები). მკვლევართა მხრიდან საშემსრულებლო ფორმების შედარებით ნაკლები მრავალფეროვნებაა შენიშნული ბაშკირეთში (არაა განვითარებული ქორდოფონზე შესრულება), უზბეკეთსა (ბურდონული მრავალხმიანობა მხოლოდ ქორდოფონსა და გამოსაკრავ იდიოფონზე) და სხვა მუსიკალურ კულტურებში.

ბურდონული მრავალხმიანობის კავშირები მონღოლურ-თურქული მუსიკის კოსმოგონიურ იდეებთან მოიცავს ტრადიციულ კულტურაში დაგროვებულ მთელ ცოდნას ბურდონული მრავალხმიანობის შესახებ, რომელიც შევსებულია ირიბი მტკიცებულებების – ისტორიული ჩანაწერების, ეთნოგრაფიული და ფილოლოგიური ინფორმაციის, მუსიკალური ანალიზისა და სხვა მეცნიერებების ცნობების საფუძველზე. მათში დახასიათებულია ამ მუსიკის სულიერი სანყისი (ლეგენდები, თუ როგორ გაჩნდნენ მუსიკალური საკრავები და ყელისმიერი მღერა, როგორც ბურდონული მრავალხმიანობის სათავე, მათი კავშირები სარიტუალო პრაქტიკასთან, ფოლკლორული ტერმინოლოგია და ა.შ.), მატერიალური ბაზისი (მასალა, წარმოების მეთოდები, საკრავის ფორმა), სახელდობრ, მუსიკალური ბუნება (ბურდონული მრავალხმიანობა მუსიკალურ-გამომსახველობითი საშუალებების სისტემაში, მისი კონსტრუქციული, სივრცულ-დროითი და სხვა მახასიათებლები).

მუსიკალური საკრავების კოსმოლოგიური აღქმა, ადამიანი, როგორც ზღერის წყარო და ბურდონული მრავალხმიანობა არეკლილია თურქულ-მონღოლური შემსრულებლობის მუსიკალურ მახასიათებლებში. ყველა არსებულ გამომსახველობით საშუალებას შორის (კილო, მელიოღია, რიტმი, ტემპრი, ფორმაქმნადობის მორფოგენეზისი და ა.შ.) მხოლოდ მრავალხმიანობა იძლევა მომენტალურ მუსიკალურ სივრცობრივ პროექციას ერთდროული სინთეტური სტრუქტურის ფორმაში „ვერტიკალს + ჰორიზონტალი“, „სივრცეს + დრო“. მრავალხმიანობის ყველა ტიპს შორის, მხოლოდ ერთი, ბურდონული ორხმიანობით (ბურდონი-მელიოღია) ორგანიზებული მუსიკალური სივრცე მოდის თანხვედრაში კოსმოსის (ძირი-მწვერვალი) მითიურ-ეპიკურ სივრცესთან და ქმნის ორგანიზებულსა და კოსმოგონიური სახეების ცოდნისა და განცდის სრული სპექტრით შეფერილ ხმოვანებას. ამ ყოველივეს მიეყვანათ დასკვნამდე: თურქულ-მონღოლური ერების უძველესი მომთაბარე სამყაროს ბურდონულ მრავალხმიანობას არ აქვს სტრუქტურის ვიწრო პრაგმატული მნიშვნელობა, არამედ, ის თავისთავად გვევლინება სამყაროს კოსმოგონიის თანაბარ სუბსისტემად, რომელიც ინახავს გარეგან კავშირებს სისტემის სხვა ნაწილებთან, თანხვედრაშია ზოგად კანონზომიერებებთან და ამავდროულად, გააჩნია საკუთარი შინაგანი მთლიანობა და თვითმყოფადობა.

თანამედროვე კონტექსტში მუსიკალური საკრავი გვევლინება როგორც სამყაროს ხის ეკვივალენტი, ბურდონული მრავალხმიანობა კი – როგორც სამყაროს ხის სახის ეკვივალენტი, ხოლო ქმნადობის პროცესი აღიქმება, როგორც სამყაროს შექმნის აქტი. ამდენად, ბურდონული მრავალხმიანობა თურქულ-მონღოლურ ფოლკლორში წარმოადგენს მუსიკალურ-მითოლოგიურ სივრცულ-დროით სტრუქტურას ხმების საპირისპირო ფუნქციონალური დიფერენციაციით.

ბურდონული მრავალხმიანობის ყველა სტადია და განვითარება ნაჩვენებია მითიური ხის სახით, რომლის ფესვები უძველეს კოსმოგონურ, ტენგრიანული<sup>2</sup> იდეების მდიდარი სამეფოს სიღრმეში ჩადის და რომელიც ბურდონული (და არა მხოლოდ ბურდონული) მრავალხმიანობის მრავალფეროვნებას ბადებს.

ზემოთ თქმულიდან გამომდინარე, შესაძლებელია ბურდონული მრავალხმიანობის სემანტიკური მოდელის აგება (სურ. 1).

კვლევების თანახმად, ბურდონული მრავალხმიანობის განვითარების საწყის ეტაპზე სემანტიკური მოდელი დაკავშირებულია რიტუალურ პრაქტიკასთან და „შრომასთან“, რაც განსაზღვრულია ბურდონული მრავალხმიანობის აკუსტიკითა და ობერტონული ბუნებით. თურქულ-მონღოლურ ხალხურ მუსიკაში ბურდონული მრავალხმიანობის განვითარების შესაძლო გზები რეკონსტრუირებულია: ბურდონული მრავალხმიანობის აკუსტიკური ობერტონებიდან (AOBM) არა-აკუსტიკური ობერტონების (AOBM) გავლით არა-აკუსტიკურ არა-ობერტონული ბურდონული მრავალხმიანობისაკენ (AÖBM).

მუსიკალური ბგერა აღიქმება, როგორც ბურდონული მრავალხმიანობის ქმნადობის საწყისი მოდელი (მაგ. 1), რომელიც წარმოადგენს მთლიან, განუყოფელ ბურდონულ-ობერტონულ კომპლექსს და რომელიც ასრულებს „მოდელის“ როლს ბურდონული მრავალხმიანობის გენეტიკური ტიპის საფუძველს – აკუსტიკურ ობერტონულ ბურდონულ მრავალხმიანობას (AOBM). ამ ტიპს შეგვიძლია მივაკუთვნოთ შემდეგი ორი ფორმა: გამოსაკრავი იდიოფონი და ყელისმიერი მღერა. მათი შესრულების ფორმებია: ყელისმიერი მღერა (მონღოლური *ჰოომეი*, ტუვური *ჰოომეი*, ბაშკირული *უზლიაუ*) და გამოსაკრავი იდიოფონი (ტუვური *იაშ-ხომუს* და *ტემირ-ხომუშ*, ბაშკირული *კუბიზი*, ყაზახური *შანკობიზი*, უზბეკური *ჩანკობუზი* და სხვა).

აკუსტიკური ობერტონული ორხმიანი ბურდონული მრავალხმიანობის (AOBM) მაგალითები გვხვდება ყელისმიერ მღერასა და გამოსაკრავ იდიოფონზე. ბაშკირული ყელისმიერი მღერის *უზლიაუს* (მაგ. 2ა) ობერტონულ საფუძველში ძირითადი ტონის დოს ორი ობერტონი ბურდონულია, მაშინ როცა სხვა ობერტონები – 4, 5, 6, 7, 8, 9 მელოდიაში გვხვდება (მაგ. 2ბ). ტუვას ფოლკლორულ ჰანგში *იაშ-ხომუს* (მაგ. 3ა) მელოდიური განვითარება დაფუძნებულია რე ბემოლის დაბალი ოსტინატოს მე-5, მე-6, მე-7, მე-8, მე-9, მე-10 და მე-12 ობერტონებზე (მაგ. 3ბ).

იმავე საწყის ფაზაზე – აკუსტიკურ ობერტონული ორხმიანი ბურდონული მრავალხმიანობა (AOBM) – არა-ობერტონული ხმოვანება ჩნდება მელოდიაში, მათი გაერთიანება კი წარმოქმნის ახალ კილოს – „მაჟორულ“ პენტატონიკას, „მაჟორულ“ პენტაქორდს. ობერტონულ საფუძველზე მაჟორული „პენტატონიკის“ ჩამოყალიბება ხდება მონღოლური ყელისმიერ სიმღერაში *ხოომეი* (მაგ. 4ა). მელოდია შეიცავს მე-6, მე-8, მე-9, მე-10, მე-12 ობერტონს და არა-ობერტონულ ბგერას – დო დიეზი (მაგ. 4ბ). შედეგად, ყალიბდება „მაჟორული“ პენტატონიკის ბგერათრიგი (მაგ. 4გ). „მაჟორული“ პენტატონიკა უღერს უზბეკურ ინსტრუმენტულ პიესაში *ჩანკობუზ კუის* დადმავალ მელოდიაში (12-15), მელოდიზებული ბურდონით (მაგ. 5ა). ჰანგის ობერტონული ბგერები (მაგ. 5ბ) შეადგენენ მელოდიის „მაჟორული“ პენტაქორდის ბგერათრიგს (მაგ. 5გ).

(AÖBM) ხმოვანება ხმის ბურდონით გვხვდება ღია ხვრელიან ფლეიტაზე დაკვრისას (ყაზახური *სიბიზგა*, ბაშკირული *კურაი*, მონღოლური და კალმიკური *ცური*) და ამასთანავე, ორსიმიან გამოსაკრავ და ხემიან საკრავებზე შესრულებისას – ყაზახური *დომბრა* და *კობუზი*, ყირგიზული *კომუზი* და *კაიაკი*, ტუვური *თოპშულური* და *იგილი*, მონღოლური *მორინხური* და ბურიატული *ხური*, უზბეკური *დომბრა*, თურქმენული *დუ-*

<sup>2</sup> ტენგრიანული რელიგია – მონღოლურ-თურქულ ხალხების მაჰმადიანობამდელი და ბუდიზმამდელი რელიგია (რედ).

თარი. „მაჟორული“ პენტატონიკა არა-აკუსტიკური ობერტონული ბურდონული განვითარების კონტექსტში ჯერ კიდევ შემორჩენილია ყაზახური ღია ხვრელიანი ფლეიტის – სიბიზგას შესრულებაში (მაგ. 6).

მონოლოურ მორინხურზე „მაჟორული“ პენტატონიკა ჟღერს ბურდონული მრავალხმიანობის არა-აკუსტიკური ობერტონების კონტექსტში (მაგ. 7ა). დასაკრავი ჰანგის ობერტონული ბგერები (მაგ. 7ბ) შეადგენენ მელოდიის „მაჟორულ“ პენტატონიკურ ბგერათრიგს (მაგ. 7გ). დაბალი ხმა უცილობლად ბურდონითაა წარმოდგენილი, რომელსაც აღარ აქვს მელოდიის აკუსტიკური საფუძვლის ფუნქცია და აღქმულია ტრადიციულ ფაქტურად.

უფრო გვიანდელ განვითარებაში არა-აკუსტიკური არა-ობერტონული (AOBM) ბურდონული მრავალხმიანობის დონეზე, სემანტიკური მოდელი თანდათანობით კარგავს თავის ძირითად დანიშნულებას და უპირატესობას უთმობს ბურდონული მრავალხმიანობის, როგორც ფაქტურის, მზარდ მნიშვნელობას. არა-აკუსტიკური არა-ობერტონული ბურდონული მრავალხმიანობა (AOBM) წარმოადგენს ბურდონული მრავალხმიანობის მესამე, ბოლო საფეხურს. მას აღარ აქვს მელოდიის აკუსტიკური საფუძვლის მნიშვნელობა და აღქმულია, როგორც ფაქტურის ტრადიციული ნაწილი. მელოდია ირიბად იცავს ტონურ საფუძველს, მაშინ, როდესაც სხვა კილო ყალიბდება ზედა ხმაში. ბურდონული მრავალხმიანობა შეთავსებულია მრავალხმიანობის სხვადასხვა ტიპთან (პარალელური, არაპირდაპირი, ჰეტეროფონიული) და სოლო ხმასთან. მაგალითად, თურქმენულ დუთარზე დასაკრავის კონე გუზერ მელოდიის ობერტონული ბაზისი შეფარულია დაღმავალი სეკვენციებით, რომელიც შეიცავს გამვლელ და დამხმარე არა-ობერტონულ ბგერებს (მაგ. 8ა). დასაკრავის ობერტონული ბგერებისა (მაგ. 8ბ) და არა-ობერტონული ბგერების კომბინაციაში ჟღერს დორიული კილო (მაგ. 8გ).

და ბოლოს, ბურდონული მრავალხმიანობა არის წყარო მრავალხმიანობის სხვა ტიპების – არა-ბურდონული ან სინთეტიკური (AOBM), როგორც ორხმიანობის (მრავალხმიანობა) უმაღლესი ფორმის განვითარებისთვის.

ბურდონული მრავალხმიანობა ვითარდებოდა თურქულ-მონოლოური ერების მრავალხმიანობის ზოგადი ევოლუციის კონტექსტში, როგორც მისი გენეტიკური საფეხური: (AOBM

AOBM

AOBM

AOBM)

რიტუალური არსებობის მნიშვნელობა ბურდონული მრავალხმიანობის განვითარებასთან ერთად თანდათანობით მცირდება: (AOBM სემანტიკური მოდელი რიტუალური

AOBM სემანტიკური მოდელი რიტუალური

AOBM ხუმანტიკური მოდელი რიტუალური

AOBM ხუმანტიკური მოდელი რიტუალური)

საჭიროა აღინიშნოს, რომ ბურდონული მრავალხმიანობა შესაძლოა განცალკევებული მონოდიური ხაზების განვითარების წყარო ყოფილიყო, ხოლო ფარული ბურდონული მრავალხმიანობის ეფექტის წყალობით კი, თავისთავად მონოდია შეიძლება გამხდარიყო ორხმიანი ბურდონის გამოვლენის ხელშემწყობი. სავარაუდოდ, ამ ტიპის მელოდიის ჩამოყალიბება შეიძლება მივაკუთვნოთ ერთსიმიანი საკრავის ჩამოყალიბების პერიოდს, რომელზეც ძირითადი ტონის მუდმივმა საჭიროებამ წარმოქმნა ჯერ ლატენტური ბურდონირება, მოგვიანებით კი მეორე ბურდონული სიმის გაჩენა (მაგ. 9).

მრავალხმიანობის ევოლუციის პროცესი, წინა და მომდევნო საფეხურების გენეტიკური ურთიერთობების ბუნება არ ინვესტს მრავალხმიანობის ადრეული ტიპების გაქრობას, არამედ პირიქით, ისინი მათი შენახვის პროცესთან ერთდროულად თანაარსებო-

ბენ დღევანდელ დღემდე. ამიტომ, რეგიონის მუსიკაში მრავალხმიანობისა და მონოდიის მთლიანი სურათი ძალიან ნათელი და ფერადოვანია, უძველესი დროიდან დღემდე შემონახული მრავალხმიანი და მონოდიური ფორმებით. თურქულ-მონღოლური ერების ბურდონული მრავალხმიანობის გენეზისისა და ევოლუციის ძირითადი სურათი შეიძლება შემდეგნაირად იყოს წარმოდგენილი<sup>3</sup> (სურ.2).

მრავალხმიანობისა და მონოდიის ევოლუციის თავისებურება ასახულია მუსიკალური ნაწარმოების დონეზე, უნიკალურ სინთეტურ მრავალხმიან-მონოდიურ ფაქტურაში, რომელმაც თავის თავში გააერთიანა ამ რეგიონის მუსიკაში განვითარებული მრავალხმიანობისა და მონოდიის ტიპების თვისებები. ამ სინთეზმა ღრმად შეაღწია ხალხურ მუსიკალურ აზროვნებაში. ფაქტურის მრავალფეროვანი ტიპები ემსახურებიან მუსიკალური იდეის მდიდარ, მრავალმხრივ და ღრმა გამოხატვას უნიფიცირებულ სტილურ კოდირებაში – მრავალხმიან-მონოდიურ ფაქტურაში. მისი სიცოცხლისუნარიანობა დევს ჩანაფიქრში, ავტორის მიერ შერჩეული იდეისა და თემისგან განპირობებულ საკომპოზიტორო გამომხატველობის დაუსრულებელ ვარიაბელურობაში.

ანალიზი იძლევა საშუალებას, დაისვას საკითხი ბურდონული მრავალხმიანობის, როგორც ბურდონული-მრავალხმიანი (შესაძლოა, უფრო ფართოდ – თურქულ-მონღოლი ნომადების კულტურა) სინთეტური კომპლექსის მუსიკალურ-გამომსახველობითი საშუალებების ცენტრალური მაორგანიზებელ ელემენტის შესახებ, რომელიც განაპირობებს ხმათა კორელაციის, მელოდიის ტიპის, კილოური საფუძვლისა და ფორმაქმნადობის ბუნებას.

საჭიროა ხაზი გაესვას ბურდონული მრავალხმიანობის სპეციფიკურ როლს კილოს ფორმირებაში. ნატურალური კილოები, როგორც ბურდონული მრავალხმიანობის გენეტიკური საფუძველი, ძალიან დიდ როლს თამაშობს მელოდიის განვითარებაში, რაც ჩვენი აზრით, ბურდონული მრავალხმიანობის მელოდიის ობერტონული საფუძვლის ნაცვლად, აყალიბებს ობერტონულ კილოს მელოდიაში. მართლაც, მელოდიაში ობერტონული კილოს გამოყენება პასუხობს კილოს, როგორც მუსიკალურ-თეორიული ფენომენის ყველა მოთხოვნას: ძლიერი კავშირების თანამიმდევრობა (ობერტონი), ცენტრალური ტონით (ძირითადი ტონი) მათი უნიფიკაცია, კონკრეტული ბგერითი სისტემის ჩამოყალიბება (ნატურალური კილო ან მისი ნაწილი).

ფორმაქმნადობაში ბურდონული მრავალხმიანობის მნიშვნელობა ძალიან დიდია. მრავალხმიანობის ამ ტიპმა გამოძერწა დასავლეთ-ყაზახური დომბრა კუის ფორმა, რომელშიც ობერტონული ბურდონული მრავალხმიანობის ზონა (AOBM) ან შემცველი მაღალი ზონის არა-ბურდონული მრავალხმიანობა (AΘBM) გახდა მთლიანი კომპოზიციის (I საგა, II საგა) კულმინაციური ზონა. ბურდონული მრავალხმიანობის როლი იგივეა თურქმენული დესტანის, დუთარზე (შირვანი) და უზბეკურ დომბრაზე (ოჯ) შემსრულებლობის კულმინაციური ზონების ჩამოყალიბებაში.

საჭიროა, შევისწავლოთ მრავალხმიანობისა და მონოდიის ურთიერთქმედება, რადგან ეს საკითხი დღემდე არ ყოფილა დასმული. მეორე მხრივ, მრავალხმიანობა და მონოდია აღქმულია, როგორც ორი ორმხრივად ექსკლუზიური სანყისი და ერთად განიხილება მხოლოდ გენეზისის საკითხებთან მიმართებაში – მრავალხმიანობა თუ მონოდია? ჩვენი აზრით, საჭიროა კვლევის სხვა მიმართულებით წარმართვა: ბურდონული მრავალხმიანობა და მონოდია, როგორც ორი ღია თვითგანვითარებადი სისტემა ორმხრივი ურთიერთობისთვის.

თუ შევაჯამებთ ბურდონული მრავალხმიანობის სხვა გამომსახველ საშუალებებთან

<sup>3</sup>See the list of literature consisting of 200 positions in the above mentioned edition of monograph.

იხილეთ ზემოთ ხსენებული მონოგრაფიის ლიტერატურის სია, რომელიც 200 ერთეულს მცავს.

ურთიერთობის პრობლემას, საჭიროა განვიხილოთ მრავალხმიანობის, სახელდობრ, ბურდონული მრავალხმიანობის, როგორც გამომსახველობითი საშუალებების (კილო, რიტმი, ტემბრი, ფორმა) გენეზისისა და განვითარების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი წყაროს საკითხი. მონოდის „მონოპოლიური სტატუსი“ ავინროებს ამ ტიპის კვლევების პერსპექტიულ შესაძლებლობებს.

**თარგმნა ბაია ჟუჟუნაძემ**

LARISA KHALTAEVA  
(RUSSIA)

### BOURDON MULTI-VOICE: TEXTURE AND (OR) MYTH?<sup>1</sup>

Multi-voice singing, problems of its genesis and development are mainly described in musical literature as issues of texture including its structure, genre affiliation, possible variations and etc. In this sense bourdon multi-voice is not an exception.

However vivid and diverse layer of Turkic-Mongol music with bourdon multi-voice that had absorbed colors of past and present times gave us an opportunity to have a look at the problem of bourdon genesis and development from different point of view and saw it as a whole picture. Ideal image of bourdon multi-voice singing seems to be in the melody's sound of the high register as if it is transparent and unattainable on the background of low, extensional bourdon with matted and darkened color.

In Turkic-Mongol music there are various forms of bourdon multi-voice performing such as vocal (solo two-voices throat singing), instrumental (plucked idiophone, plucked and bowed chordophones, double pipes wind instrument), vocal-instrumental (open flute with voice bourdon, voice or throat singing accompanied by an instrument – plucked idiophone, open flute, plucked and bowed chordophone).

Forms of solo prevail in bourdon multi-voice performing including vocal and instrumental as well as vocal-instrumental. Among them instrumental forms are the most prevalent – playing on the plucked idiophone, plucked and bowed chordophone. Thus it has been traced since past till present times that almost all nations have used plucked idiophones in everyday life – wooden, metal or bone with peculiar names: Mongol people – *khur*, Turkic people – *khomus* (versions – *kubyz*, *kobyz*, *kobuz*, *komuz*, *komys*, etc.) with the indication of manufacturing material – *temir* (iron), *agach* (wooden). High level of bourdon performing was achieved by plucked and 2-3 strings bowed chordophone including Kazakh *dombra* and *kobyz*, Kirgiz *komuz* and *kyayk*, Tuva *topshulur* and *igil*, Mongol *morinkhur* and Buryat *khur*, Uzbek *dombra*, Turkmen *dutar*. Unique solo two-voice throat singing was traced by researchers in Kalmyk, Mongol (*khoomei*), Bashkir (*uzlayu*), Altai and Tuva (*khomei*) folks. Vocal-instrumental performing of bourdon two-voice by open flute with voice bourdon has found its further development in the sounding of Mongol and Kalmyk *tsur*, Bashkir *kurai*, Kirgiz *Choor*, Tuva *shoor* and Kazakh *sybyzga*. Vocal-instrumental performing of bourdon multi-voice is the most alternatively: it includes Yakut, Tuva, Bashkir "speaking khomus" (*plucked idiophone with voice*); Mongol and Kazakh *singing accompanied by morinkhur*, *dombra* or other instruments, etc.; Altai, Tuva, Bashkir *throat singing together with topshur*, *igil* or *kurai*, etc.

Various forms of bourdon multi-voice performing are more fully presented in Mongol, Tuva as well as in Kazakh and Kirgiz traditions (throat singing and other vocal-instrumental forms mixed with throat signing are lacking in the last two). Less diversity of performing forms has been noticed

<sup>1</sup>The Article is written based on monograph materials: Khaltava L.A. Bourdon multi-voice genesis and evolution in the context of cosmogonical conception of Turkic-Mongolian folks. – Ulan-Ude, 2015, based on the same name dissertation for Candidate in Arts History (Tashkent, 1991).

by researchers in Bashkir (performing on chordophone is not developed), Uzbek (bourdon multi-voice – only on chordophone and plucked idiophone) and others musical cultures.

Connection of bourdon multi-voice of Mongol-Turkic music with cosmogonic ideas penetrates the whole complex of knowledge about bourdon multi-voice as deliberated by traditional culture itself and reconstructed on the basis of indirect evidences – historical records, ethnographical and philology information, musicological analysis and other sciences: its spiritual beginning (legends about emergence of musical instruments and throat singing – as a source of bourdon multi-voice origin, their connection with ritual practice, folk terminology data and etc.), material base (material, manufacturing method, form of musical instruments), properly musical nature (bourdon multi-voice in the system of musical-expressive means, its constructive, spatiotemporal and other peculiarities).

Cosmologic perception of musical instruments and human as a source of sound and bourdon multi-voice has been reflected in the musical characteristic of Turkic-Mongol performances. Among all expressive means (mode, melody, rhythm, timbre, formation morphogenesis, etc) only multi-voice gives a momentary musical spatial projection in the form of one time grant synthetical complex "vertical + horizontal", "space + time". Amongst all types of multi-voice only one musical space organized by bourdon two-voice (bourdon-melody) matches with mytho-epic space of Cosmos (bottom-top) that creates sounding organized and colored by all range of knowledge and feelings of cosmogonic images. It leads to the conclusion: bourdon multi-voice of ancient tengrian nomadic world of Turkic-Mongol nations hasn't got narrow pragmatic meaning of texture but it presents by itself one of the equal subsystems of Universe cosmogony which keeps external links with other parts of system, complies with regularities and simultaneously has got its own internal integrity and originality.

In the present context **musical instrument serves as an equivalent of the World Tree, bourdon multi-voice serves as a sound equivalent of the World Tree's image and the creative process is perceived as an act of Universe creation.** Thus, **bourdon multi-voice in the music of Turkic-Mongol folks presents musical-mythological spatio-temporal structure with opposite functional differentiation of voices.**

And all the process of bourdon multi-voice incipience and development is seen in the image of marvelous tree with the roots going deep into ancient cosmogonic, tengrian ideas with reach crown which has given a birth to the diversity of bourdon (and not only bourdon) multi-voice.

In the light of the above, it is possible to build semantic model of bourdon multi-voice (fig. 1). According to the study, semantic model is connected with ritual practice and "works" at the initial stages of bourdon multi-voice development that are defined by acoustic and overtone nature of bourdon multi-voice.

Possible way of bourdon multi-voice development in the music of Turkic-Mongol folks is reconstructed: from acoustic overtone bourdon multi-voice (**AOBM**) through non-acoustic overtone bourdon multi-voice (**AOBM**) to non-acoustic non-overtone bourdon multi-voice (**AOBM**).

Musical sound is recognized as initial model of bourdon multi-voice formation (ex.1)

which presents itself unified indissoluble bourdon-overtone complex that served as "model" for initiation of genetic type of bourdon multi-voice – acoustic overtone bourdon multi-voice (abbreviated **AOBM**). Two forms can be referred to this sort including play on the plucked idiophone and throat singing. Forms of its performing: guttural (throat) singing (Mongolian *hoomei*, Tuva *homei*, Bashkir *uzlyau*) and plucked idiophone playing (Tuva *yyash-khomus* and *temir-khomus*,

Bashkir *kubyz*, Kazakh *shankobyz*, Uzbek *chankgobuz* and others).

Here are typical samples of acoustic overtone bourdon double-voice (**AOBM**) in guttural singing and plucked idiophone playing. In overtone basis of Bashkir guttural singing *Uzlyau of Unknown* (tune "v") (ex.2a) 2 overtone of main tone C is bourdon however overtones 4, 5, 6,7,8,9 are used in the melody (ex. 2b). In the folk tune on Tuva *yyash-khomus* (ex. 3a) melody's development is built on the 5,6,7,8,9,10 and 12 overtones of low ostinato sound "Des" (ex.3 b).

On the same initial stage - acoustic overtone bourdon double-voice (**AOBM**) – non overtone sounds appear in the melody that generate new mode in their consolidation – "major" pentatonic, "major" pentachord.– sample of Mongol guttural singing *khoomei* (ex.4a). Sound composition of folk tune includes overtone base (6, 8, 9, 10, 12 overtones) and non-overtone sound "cis4" Ex.4b). In the result scale of "major" pentatonic has been forming (ex.4c). "Major" pentachord sounds in Uzbek *Chankgobuz kui* in descending motion of melody (tt.12-15) with melodized bourdon (ex.5a). Sound composition of tune (ex.5b) creates the scale of "major" pentachord in the melody (ex.5c).

(**AOBM**) sounds in playing the open flute with voice bourdon (Kazakh *sybyzga*, Bashkir *kurai*, Mongol and Kalmyk *tsur*) and also in playing 2 strings plucked and bowed instruments including Kazakh *dombra* and *kobyz*, Kirgiz *komuz* and *kyayk*, Tuva *topshulur* and *igil*, Mongol *morinkhur* and Buryat *khur*, Uzbek *dombra*, Turkmen *dutar*. "Major" pentatonic in the context of non-acoustic overtone bourdon multi-voice (**AOBM**) development is still preserved in the playing on Kazakh open flute *sybyzga*. Here is the sample – *Kosh-esen bol* ("Farewell") in which Kosy Korpesh – the heroine of Kazakh love epos *Kosy Korpesh* – *Bayan Sulu*, takes leave of motherland and folks (ex.6).

In the play for Mongolian *Morinkhur Zhoroo Mor* ("Pacer") "major" pentatonic sounds in the context of non-acoustic overtone bourdon multi-voice (**AOBM**) (ex.7a).

The sound composition of the play (ex. 7b) creates the scale of "major" pentatonic (ex.7c)

In the further development on the level of non-acoustic non-overtone bourdon multi-voice (**AOBM**), semantic model has been gradually losing its paramount significance giving priority to increasing importance of bourdon multi-voice as a mean of texture. Non-acoustic non-overtone bourdon multi-voice (**AOBM**) presents the third and final stage of bourdon multi-voice development. Bourdon is not acoustic base of the melody anymore and is perceived as a traditional element of texture. Melody indirectly preserves tone's basis however other modal formation come to the top. Bourdon multi-voice is combined with different types of multi-voice (parallel, indirect, heterophony) and single-voice. Here are some samples.

In the play for Turkmen *dutar Kone Guzer* ("Old ford") overtone base of melody is veiled by descending sequence development including passing and auxiliary non-overtone sounds( ex. 8a). In combination of overtone and non-overtone sounds of melody (ex.8b) sounds Dorian mode (ex. 8c). Lower voice is obligatorily presented by bourdon which doesn't serve as an acoustic foundation of melody anymore and is perceived as a traditional item of texture.

Finally, bourdon multi-voice is a source for another multi-voice type's development – non bourdon or synthetic (**AOBM**) as the highest form of two-voice (multi-voice) development.

Bourdon multi-voice has been developing in the context of general evolution of Turkic-Mongol nation's multi-voice as its genetic stage: (**AOBM**

**AOBM**

**AOBM**

**AOBM)**



The meaning of ritual existence has been gradually diminished within bourdon multi-voice development: (**AOBM** - sematic model ceremony

**AOBM** - sematic model ceremony

~~**AOBM** - sematic model ceremony~~

~~**AOBM** - sematic model ceremony~~).

It is necessary to point out that bourdon multi-voice could serve as a source for development of separate monody lines. And thanks to the effect of hidden bourdon multi-voice, monody itself could promote emergence of two-voice bourdon. Probably formation of such type of melody could be attributed to the period of one string instruments' development on which constant need of basic tone sounding had brought firstly to the latent bourdoning and later to the appearance of the second bourdoning string (ex.9).

The process of multi-voice evolution, nature of genetic relations of previous and subsequent stages have not been leading to the extinction of earlier types of bourdon multi-voice but on the contrary they have been subsisting simultaneously with the process of their keeping until present days. Therefore overall picture of multi-voice and monody in the music of the region is very vivid, multi-colored, with preserved forms of multi-voice and monody from ancient till modern. General picture of genesis and evolution of bourdon multi-voice in the music of Turkic-Mongol nations can be presented as whole united picture<sup>2</sup> (fig.2).

Singularity of multi-voice and monody evolution has reflected in the formation of unique synthetic multi-voice-monodic texture at the level of musical work which has combined features of all multi-voice and monody types that have been developing in the music of this region. This synthesis has deeply penetrated into folk musical thinking. Diverse types of texture serve to the rich, versatile, fine and deep expression of musical idea in the unified stylistic key – multi-voice-monodic texture. Its vitality lies in the endless variability of all composing means depending on intention, idea and theme that have been chosen by the author.

The analysis gives an opportunity to put a question about bourdon multi-voice as of the central organizing element in the synthetic complex of musical-expressive means of bourdon-multi-voice (it is probably wider – culture of Turkic-Mongol nomads), that determines the nature of voices correlation, melody type, mode basis, formation.

It is necessary to point out the specific role of bourdon multi-voice in the mode formation. Natural scale, as a genetic base of bourdon multi-voice plays such a great role in the development of melody that from our point of view we should speak about formation of overtone mode in the melody of bourdon multi-voice instead of overtone basis of melody. In fact usage of overtone mode in the melody corresponds to all requirements of mode as of musical-theoretical phenomenon – presence of high connections consistency (overtone), their unification by central sound (basic tone), externalization into concrete sound system (natural scale or a part of it). In its turn in the context of bourdon multi-voice on the basis of overtone mode with the help of non-overtone sounds another mode systems are forming – major and minor pentatonica, folks 7 scales modes including Dorian, Aeolian, Mixolydian, Ionian and others.

Significance of bourdon multi-voice in formation is great. This type of multi-voice has molded the form of West-Kazakh dombra kyui in which overtone bourdon multi-voice zone (**AOBM**) or

<sup>2</sup>See the list of literature consisting of 200 positions in the above mentioned edition of monograph.

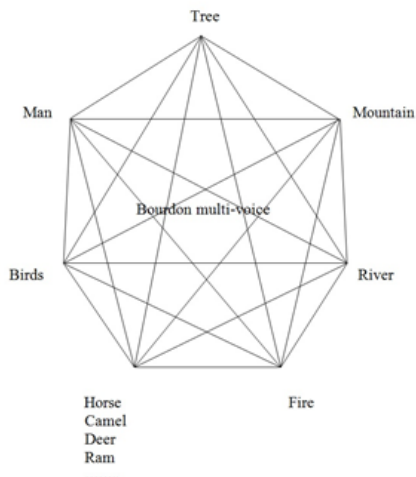
its substituting high zone of non-bourdon multi-voice (**AOBM**) has become culminating zone of the whole composition (1 saga, 2 saga). The role of bourdon multi-voice is similar in formation of culminating zones in Turkmen destans and plays for dutar (shirvan) and also in Uzbek dombra plays (audge).

It is necessary to learn interaction between bourdon multi-voice and monody because this issue hasn't been raised till present time. On the contrary multi-voice and monody have been perceived as two mutually exclusive beginnings and have been viewed together only under discussion of genesis issues – multi-voice or monody? From our point of view it would be interesting to conduct the investigation in a different way: bourdon multi-voice and monody as two open self-developing systems being in reciprocal relationships.

Summarizing the question of bourdon multi-voice relationships with other expressive means, we consider that it's necessary to raise an issue about multi-voice in particular bourdon multi-voice as one of the most important source of other expressive means genesis and development – mode, rhythm, timbre, form. "Monopoly status" of monody in this matter constricts perspective opportunities for these means researching.

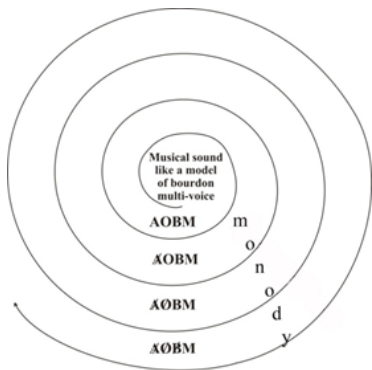
სურათი 1. ბურდონული მრავალხმიანობის სემანტიკური მოდელი.

Figure 1. The semantic model of bourdon multi-voice.



სურათი 2. ბურდონული მრავალხმიანობის გენეზისი და განვითარება თურქულ-მონღოლური ხალხების მუსიკაში.

Figure 2. General picture of genesis and evolution of bourdon multi-voice in the music of Turkic-Mongol nations.



მაგალითი 1. ბგერის ობერტონული რიგი, როგორც ბურდონული მრავალხმიანობის საწყისი მოდელი.

Example 1. Natural scale as initial model of bourdon multi-voice formation.



მაგალითი 2.

Example 2.

ა) ბაშკირული ხორხისმიერი სიმღერა „უცნობის უზლიაუ“. Лебединский Л. Башкирские народные песни и наигрыши. М., 1965, с. 89.

a) Bashkir guttural singing "Uzlyau of Unknown" (tune "v"). Lebedinsky L. *Bashkirskie narodnie pesni i naigrishi* (Bashkir Folk Songs and Instrumental Tunes). M., 1965, p.89.



ბ) უზლიაუს ოვერტონული საფუძველი.

b) Overtone basis of "Uzlyau".



**მაგალითი 3.**

ა) ტუვას ფოლკლორული ჰანგი იაშ-ხომუს. Аксенов А. Тувинская народная музыка. М., 1964, № 80.

**Example 3. a)** *Folk tune on Tuva Yyash-khomus. Akcionov A. Tuvinskaia narodnaia muzika (Tuva Folk Music). M., 1964 #80.*



ბ) მელოდიური განვითარება დაფუძნებულია რე ბემოლის დაბალი ოსტინატოს მე-5, მე-6, მე-7, მე-8, მე-9, მე-10 და მე-12 ობერტონებზე.

b) Overtone basis is built on the 5,6,7,8,9,10 and 12 overtones of low ostinato sound "Des".



#### მაგალითი 4.

ა) მონღოლური ყელისმიერი სიმღერა ჰოომეი. „მაჟორული“ პენტატონიკის ჩამოყალიბება ობერტონის საფუძველზე. Смирнов Б. Музыкальная культура Монголии. М., 1963. № 10, с. 70-71.

Example 4.

a) Sample of Mongol *guttural singing* “hoomei”. Formation of “major” pentatonic on the overtone base. Smirnov B. *Musikalnaia kultura Mongolii (Music Culture of Mongolia)*. М., 1963 #10, с.70-71.



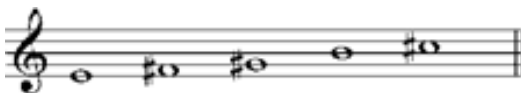
ბ) მelloდია შეიცავს მე-6, მე-8, მე-9, მე-10, მე-12 ობერტონს და არა-ობერტონულ ბგერას დო დიეზი.

b) Folk tune includes overtone base (6, 8, 9, 10, 12 overtones) and non-overtone sound "cis".



გ) შედეგად ჩამოყალიბდა „მაჟორული“ პენტატონიკის ბგერათრიგი.

c) Scale of “major” pentatonic has been forming.



**მაგალითი 5.**

**Example 5.**

ა) „მაჟორული“ პენტატონიკა უზბეკურ ინსტრუმენტულ პიესაში ჩანკობუზ კუი  
Кароматов Ф. Узбекская инструментальная музыка. Ташкент, 1972. № 17, с. 288.

a) Major" pentachord sounds sounds in Uzbek *Changobuz kui* (tt.12-15). Karomatov F. *Uzbekskaiia instrumentalnaia muzika* (Uzbek instrumental music). #17, с. 288. Tashkent, 1972



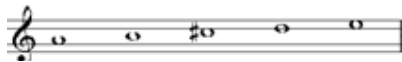
ბ) ჰანგის ობერტონული ბგერები.

b) Overtones of melody.



გ) მელოდის „მაჟორული“ პენტატორდის ბგერათრიგი.

c) Scale of "major" pentachord.



**მაგალითი 6.** *koS esen bol* („გამოთხოვება“) ყაზახური სასიყვარულო ეპოსიდან.  
Райымбергенов А., Аманова С. Күй қайнары. Алма-Ата, 1990, с.54-55.

**Example 6.** *Kosh-esen bol* ("Farewell") from the Kazakh love epos "Kosy Korpesh – Bayan Sulu".  
Raimbergenov A., Amanova S. *Kui Kainari*. Alma-Ata, 1990, p.54-55.



### მაგალითი 7.

#### Example 7.

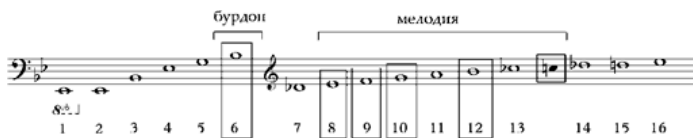
ა) „მაჟორული“ პენტატონიკა ბურდონული მრავალხმიანობის არაკუსტიკური ობერტონების კონტექსტში. მონღოლური ჟოროო მორ. Смирнов Б. Музыка народной Монголии. М., 1975. № 30, с. 51.

a) Mongolian Morinkhur Zhoroo Mor ("Pacer"). "major" pentatonic sounds in the context of non-acoustic overtone bourdon multi-voice. Smirnov B. *Muzika Nfrodnoi Mongolii (Music of people's Mongolia)*. М., 1975 #30, с. 51.



ბ) დასაკრავი ჰანგის ობერტონული ბგერები შეადგენს „მაჟორულ“ პენტატონიკას.

b) The play creates the scale of "major" pentatonic.



გ) მელოდიის „მაჟორული“ პენტატონიკური ბგერათრიგი.

c) Scale of "major" pentatonic of melody.



### მაგალითი 8.

#### Example 8.

ა) თურქმენულ დუთარზე დასაკრავი კონე გუზერ. Успенский В, Беляев В. Туркменская музыка. Ашхабад, 1979. Т.1, № 4.

a) Play for Turkmen dutar "Kone Guzer" ("Old ford"). Uspensky V., Beliaev V. *Turkmenskaia muzika (Turkmen Music)*. Ashkhabad, 1979. T.1 #4.





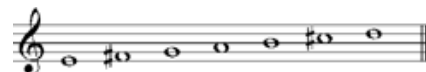
ბ) მელოდიის ობერტონული და არა-ობერტონული ბგერები წარმოქმნიან დორიულ კილოს.

b) The overtone and non-overtone sounds of melody create Dorian mode.



გ) დორიული კილო.

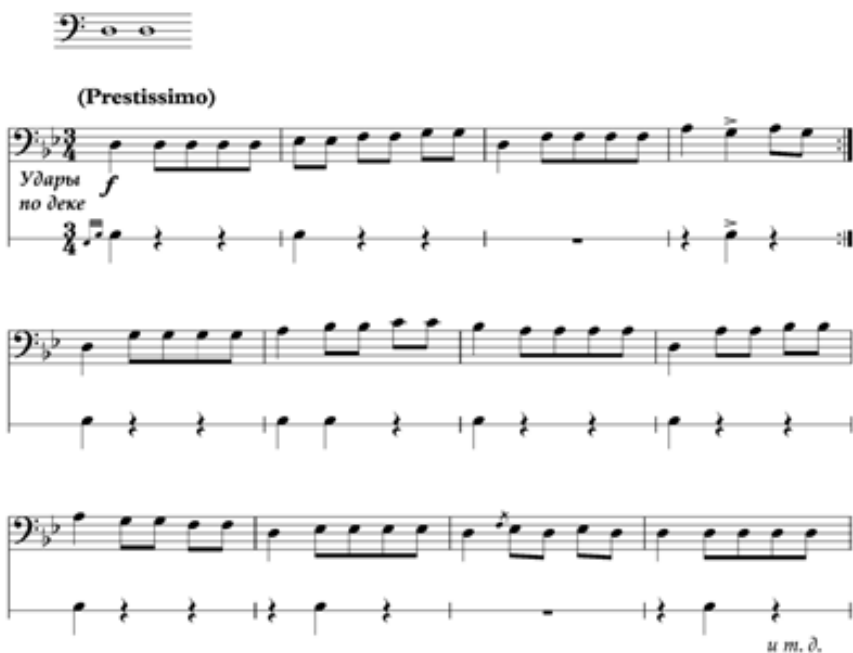
c) Dorian mode.



**მაგალითი 9.** ორი სიმი. უზბეკურ დუტარზე დასაკრავი. Кароматов Ф. Узбекская инструментальная музыка. Ташкент, 1972. № 22 III, с. 297.

**Example 9.** Pair of strings. The piece for the Uzbek dutar. Karomatov F. *Uzbekskaiia instrumentalnaia muzika*

(Uzbek instrumental music) # 22 III, p. 297. Tashkent, 1972



### ინტონაციის ცნება პოლიფონიურ მუსიკაში

ინტონაცია თანამედროვე მუსიკოლოგიის ერთ-ერთი საკვანძო ცნებაა. იგი უამრავი გამოჩენილი მკვლევრის შესწავლის საგანი გახდა (ბორის ასაფიევი, ვერა ვასინა-გროსმანი, ნინა გერასიმოვა-პერსიდსკაია, იაროსლავ იირანეკი, ვიარესლავ მედუშევსკი, ვალენტინა ხოლოპოვა და სხვ.), ასევე, განიხილება სპეციალიზებულ ლექსიკონებსა თუ ენციკლოპედიებში,<sup>1</sup> ონლაინ გამოცემებისა და საინფორმაცია პორტალ Wikipedia-ს ჩათვლით. ყველა მათგანში მოცემულია ინტონაციის ცნების საკმაოდ განსხვავებული დეფინიცია. ერთ-ერთი ინტერპრეტაცია მომდინარეობს ინტონაციის ბორის ასაფიევისეული კონცეფციიდან.<sup>2</sup> მიუხედავად ამისა, გამოჩენილი რუსი მეცნიერი ერთხელ და სამუდამოდ დამტკიცებული აქსიომის მომხრე არ იყო. ტერმინის მისეული აღქმა, მისი ნააზრევის ევოლუცია ასახულია ინტონაციის შესახებ საკმაოდ განსხვავებულ დებულებებში. ასაფიევისეული სემანტიკურ-კულტურული კვლევის კვალდაკვალ, ინტონაცია შეიძლება განისაზღვროს, როგორც *მუსიკის უმცირესი გამომსახველობით-სემანტიკური ელემენტი*. ამ დეფინიციით დეკლარირებულია ინტონაციის ფუნდამენტური თავისებურებები: ინტონაცია მიეკუთვნება მუსიკის შინაარსს და გარკვეულ ბგერათსიმალეობრიობას (წარმოადგენს მის მცირე ერთეულს). ტერმინის რუსულ მუსიკოლოგიაში ფართოდ გავრცელებული ეს გაგება იქნება ჩვენი შრომის ამოსავალი წერტილი.

ასაფიევიცა და მისი მიმდევრებიც ინტონაციის ცნებას მისი განვითარების დინამიკაში მოიაზრებდნენ. ამ ცნების მსგავსი გაღრმავებული აღქმის ერთ-ერთი ასპექტია ინტონაციის გააზრება პოლიფონიურ ფაქტურაში. პოლიფონია მოითხოვს, დაუზღუდნად საკითხს: როგორ მატერიალიზდება, ვლინდება ინტონაცია მუსიკაში ბგერის მეშვეობით. საკითხის განხილვისას, ჩვენ მივმართავთ რამდენიმე მიდგომას ინტონაციისადმი.

პირველი მიდგომა არის **სტრუქტურული**. მის ფარგლებში უნდა გამოვარკვიოთ, როგორაა ინტონაცია პოლიფონიაში სტრუქტურირებული ბგერების მეშვეობით. უნდა გავითვალისწინოთ პოლიფონიის ისეთი თავისებურებები, როგორიცაა ენერგიის დინება, უწყვეტი მუსიკალური აზრის შექმნა, ცეზურის ვუალირება. პოლიფონიური ქსოვილის ეს თავისებურება განასხვავებს მას ჰომოფონურ-ჰარმონიული ფაქტურისგან, სადაც ჰარმონიული, მკაფიოდ და ერთმნიშვნელოვნად ჩამოყალიბებული ცეზურა ნათლად აყალიბებს მოტივებსა და ფრაზებს — ინტონაციის იდეალური მნიშვნელობის მატერიალურ სტრუქტურებს. პოლიფონია ხასიათდება ბუნებრივად ხანგრძლივი ჩამოყალიბებით,

<sup>1</sup> იხ. მაგალითად, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2 ed./ed. S. Sadie, in 29 vol., L.: Grove, 2001, Vol. 12, P. 502-505; The Oxford Dictionary of Music/Michael & Joyce Kennedy & Tim Rutherford-Johnson, 6 ed., L.: Oxford university Press, 2013, P. 420; The International Encyclopedia of Music and Musicians/ed. O. Thompson, L., 1975, P. 1080; Harvard Dictionary of Music, 2 ed., rev. and enlarged, W. Apel. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1969, P. 421; Riman G., Musical Dictionary, Trans. from the 5<sup>th</sup> Ger. ed. by B. Jurgenson, M.: C ETS, 2004, P. 355; Intonation//The New Grove Dictionary of Music and Musicians/Trans. from English, M.: Praktika, 2001, P. 355, etc.

<sup>2</sup> ინგლისურენოვან ლიტერატურაში ასაფიევის ტერმინი ზოგჯერ გრაფიკულად გამოისახება, როგორც *intonazia* ან *intonatsia*.

ინტონაციის შესატყვის სტრუქტურულ ერთეულებად დაყოფის გარეშე. ამავდროულად, ვერბალური ტექსტი ვოკალურ კომპოზიციებში ყოველთვის ვერ აყალიბებს ჟღერადი სტრუქტურის ფორმას. მაშ, რა შეიძლება ჩაითვალოს ლაკონური სემანტიკური ერთეულის მქონე ეკვივალენტად? პასუხი, როგორც ჩანს, შემდეგშია: პოლიფონიაში, ნელ, არქიტექტონურ აქტივობებთან შედარებით, დინამიკური აქტივობების მნიშვნელობა იზრდება. შესაბამისად, მუსიკალური ინტონაცია არ კრისტალიზდება აუცილებლად ლაპიდარული ფრაზებისა ან მოტივებისგან, მისთვის ბუნებრივია ბუნდოვანი, მქრქალი ბგერითი კონტურები.

ბგერის მეშვეობით მუსიკალური ინტონაციის გამოვლენის სხვა მეთოდი **ფაქტურული**. კარგადაა ცნობილი, რომ, საკმაოდ ხშირად, მუსიკოსები მელოდიაში პოულობენ ინტონაციის „მანტიას“ და ინტონაციას აიგივებენ მელოდიის ფრაგმენტთან. ცნებების დაახლოება და ურთიერთშელწევა იკვეთება არა მხოლოდ მუსიკოსების ცოცხალ პრაქტიკაში კომუნიკაციის დროს, იმავეს, ფაქტობრივად, აკეთებენ ზოგჯერ მეცნიერებიც. ინტონაცია, როგორც მელოდიის ფრაგმენტი, გააზრებულია ვიქტორ ბელის, ალექსეი ოგოლევეცის, ვერა ვასინა-გროსმანის, მიხაილ კარპიჩევის, ევგენი ნაზაიკინსკის, არნოლდ სოხორის, ნელი შაჰნაზაროვას და, ნაწილობრივ, ბორის ასაფიევის შრომებში. მაგალითად, მარკ არანოვსკი წერს: „...მელოდია წარმოადგენს ინტონაციასთან კომბინირებული ტონების თანმიმდევრობას. იგი იშლება დროში და აღიქმება, როგორც ხაზი, რომელსაც სტრუქტურისა და შინაარსის ერთობლიობა გააჩნია“ (Aranovsky, 1969: 37). აქ უნდა გავიხსენოთ ბოლესლავ იავორსკი და მისი წვლილი ინტონაციის „მელოდიური“ კონცეფციის ჩამოყალიბებაში, სადაც ინტონაცია ახსნილია მოდალური რიტმის პერსპექტივიდან — როგორც ბგერითი ნაკადის უმცირესი მელოდიურ-სტრუქტურული ნაგებობა, რომელიც „წარმოადგენს ტრიტონული სისტემის ორი განსხვავებული მიზიდულობის ჟღერადობის (ან მომენტის) შეპირისპირებას“ (Yavorsky, 1908: 4) და ინტონირება, როგორც „ინტონაციის მეშვეობით ბგერითი ფორმების რეალიზების პრინციპი“ (Yavorsky, 1929: 23). ინტონაციის, როგორც მელოდიური ხაზის გააზრებისას, ხაზგასმულია მისი ლინეარულობა („აღმავალი ინტონაცია“, „ბრუნვადი ინტონაცია“, „ნახტომისებური ინტონაცია“, „ტალღისებური ინტონაცია“), მელოდიური ინტერვალების თანმიმდევრობა („შემავალტონური ინტონაცია“, „ტერციული ინტონაცია“, „კვარტული ინტონაცია“, „სექსტის ინტონაცია“), მოდალური მახასიათებლები (მყარი და მერყევი ტონები).

უნდა აღინიშნოს, რომ ინტონაციის, როგორც მელოდიის ფრაგმენტის, გააზრებას ისტორიული ნანამძღვრები გააჩნია. ცნობილია, რომ გრიგორისეული ქორალის ტრადიციაში ინტონაცია ეწოდებოდა კომპოზიციის სანყის ფრაზას, რომელიც სოლო სრულდებოდა. ძველებურ მუსიკაში ზოგიერთმა ინტონაციამ ჩამოაყალიბა საკმაოდ მდგრადი მელოდიური ჟღერადობის ფორმა და ჩამოყალიბდა მელოდიურ ფორმულად („lamento-ს ინტონაცია“, „მონოდებითი ინტონაცია“, „კითხვითი ინტონაცია“, რიტორიკული ფორმულები *anabasis*, *catabasis*, *circulatio*, *passus duriusculus* და ა.შ.). მოდით, ნუ დავივივინებთ, რომ ინტონაციისთვის ერთხმიანობა შესაძლებელი ფორმაა, როგორც წესი, მონოდიურ ფაქტურაში. პოლიფონიაში ინტონაცია, იაროსლავ ირანეკის, ლეო მაზელის, სერგეი სკრებკოვის და ანტონინ სიჩრას აზრით, მუსიკალური გამომსახველობის ელემენტების მთელ დიაპაზონს მოიცავს. ვიაჩესლავ მედუშევსკის სამართლიანი აღნიშვნით, „მუსიკის ანალიტიკური ორგანიზების არც ერთი ფენომენი (ინტერვალი, კილო, აკორდი, რიტმი და ა.შ. — ლ.კ.) არ უნდა იყოს გაიგივებული ინტონაციასთან. მაგრამ თითოეული მათგანი ინტონაციის ფორმის ნაწილია...“ (Medushevskiy, 1985: 67). ეს არ გამორიცხავს იმის შესაძლებლობას, რომ ზოგიერთი კომპონენტი შეიძლება უპირატესობდეს სხვებზე მხატვრული ღირებულების თვალსაზრისით, მათი გამორიცხვის გარეშე. ასეთი როლი

შეიძლება ჰქონდეს მელოდიას (ნეიტრალური ფონის აკომპანემენტით პოლიფონიაში), ჰარმონიას (მაგალითად, „სახელობითი ჰარმონია“) და ა.შ. ამ თვალსაზრისით, მისაღება ძირითადი ცნებებიდან ნაწარმოები ტერმინები „ტონი-ინტონაცია“ (სერგეი სლონიმსკი), „ჰარმონიული ინტონაცია“ (იური კრემლიოვი), „რიტმი ინტონაცია“ და „დინამიკისა და არტიკულაციის ინტონაცია“ (იური ხოლოპოვი) და სხვ.

რა თქმა უნდა, ინტონაციის პრობლემა რთულდება პოლიფონიურ მუსიკალურ ფაქტურაში. პოლიფონიაში რთულია ინტონაციის გამოვლენა და მისი თავისებურებების გამოკვეთა. რა არის პოლიფონიაში ინტონაციის მჟღერი, ბგერითი ფორმა? ეს არის პრაქტიკული და თეორიული მნიშვნელობით მთავარი საკითხი.

პოლიფონიის ცნებას შეუძლია დაგვეხმაროს ამ კითხვაზე პასუხის პოვნაში. ცნობილია, რომ პოლიფონია ესაა „მელოდიის ნაირსახეობა ბევრი ხმით [...], რომელიც წარმოადგენს ერთდროული ხმოვანების ორი ან მეტი მელოდიის ნარევს“ (Frayonov, 1991: 432). მაგრამ რა ემართება მაშინ ინტონირებას? ამ კითხვაზე პასუხს გვკარნახობს პოლიფონიის ტიპოლოგია, კერძოდ პოლიფონიის ძირითადი თემატური ტიპები: იმიტაციური პოლიფონია, პოდგოლოსური პოლიფონია და არაიმიტაციური (კონტრასტული) პოლიფონია.

იმიტაციურ პოლიფონიაში მუსიკალური ინტონაცია, მოცემული ერთ ხმაში, გამოჩნდება სხვა ხმაში. ამავდროულად, ინტონაცია (გახსოვდეთ: უმცირესი სემანტიკური ნაგებობა) ინარმოება, როგორც მელოდიის პერმანენტულად ვარირებული ფრაგმენტი, რითაც დემონსტრირებულია პოლიმორფულობის ხარისხი – ერთი და იმავე სემანტიკური ბირთვის აუდიოვერსიათა სიმრავლე. ინტონაცია არის ლაკონური, დაყვანილია მინიმუმამდე და განსაზღვრულია. იცვლის რა ხმოვან ფორმას, მას შეუძლია მოიცვას დროის ფართო ინტერვალები (მთელი მუსიკალური კომპოზიციის ჩათვლით) და, ამგვარად, შეუძლია შეიძინოს „განმაზოგადებელი“ ინტონაციის სტატუსი (ვიაჩესლავ მედუშევსკის მიხედვით).

თუ შევაფასებთ „შემაჯამებელი“ ინტონაციის შედეგებს, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ინტონაციური სფერო წარმოიქმნება ერთი ინტონაციის საფუძველზე, რომელიც შენარჩუნებულია დიდი მონაკვეთისა თუ მთელი მუსიკალური ფორმის მანძილზე. სურათი უფრო რთულდება, როდესაც მუსიკალური თემა შედგება არა მხოლოდ ერთი ინტონაციისგან, არამედ ორი ან მეტი ინტონაციისგან, რომლებიც ერთმანეთს მოსდევს და აყალიბებს პოლიინტონაციურ ველს. იოჰან სებასტიან ბახის ფუგაში *g-moll* „კარგად ტემპერირებული კლავირის“ I ტომიდან ორი ინტონაციის კომპლექსი ლინეარულად და იმიტაციურად ვარირდება: გამომსახველი, ექსპრესიული ლირიკულ-მელოდიური მოტივი და მოძრავი/ქმედითი მოტივი კომბინირებულია ერთ ფრაზაში ანდა ცალ-ცალკე ვითარდება. სამუელ შეიდტის ოთხხმიან ფუგას აქვს მსგავსი სამი ინტონაცია: გაბმული/ბგერა, მკაფიო მონოლებითი კვარტულ-კვინტური ნაბიჯები და გამისებული სირბილი (მაგ. 1).

პოდგოლოსურ პოლიფონიაში სხვა ხმები ისმის ძირითად ხმასთან ერთად. ამასთანავე, ერთადერთი ინტონაციაც შეიძლება ვარირდებოდეს. დროთა განმავლობაში, ინტონაცია შეიძლება თანდათანობით ჩანაცვლდეს სხვა ინტონაციით. შესაბამისად, ერთი ინტონაციის სფერო იცვლება მეორით. მუსიკალური აზროვნების განვითარების ჰორიზონტალურ ვექტორს მოვყავართ ერთიანი პოლიინტონაციური სფეროსკენ, როგორც ეს იყო მსგავს შემთხვევაში, იმიტაციური ინტონაციების თანმიმდევრობისას.

დასასრულს, კონტრასტულ ან არაიმიტაციურ პოლიფონიაში სახეზეა განსხვავებული ინტონაციების თანაარსებობა. პოლიინტონაციური სფერო ყალიბდება მუსიკალური ფაქტურის ვერტიკალური კოორდინატების მეშვეობით. ამგვარი სურათია იოჰან სებასტიან ბახის *h-moll* ინვენციამ: მელოდიური ლირიკული ინტონაცია თანმიმდევრულად შეერთებულია შეუპოვარ

მექანიკურ-ქმედით ინტონაციასთან (მაგ. 2). რამდენიმე ინტონაციის ეს ერთდროული კომბინაცია/შეერთება წარმოადგენს ტექნიკას, რომელიც გამოიყენება განვითარებისა (ფუგისა და სონატის ფორმების განვითარება) და დასკვნით (ფუგის, სონატისა და სამნაწილიანი კომპოზიციების რეპრიზასა და კოდაში) ეტაპებზე, ასევე, მრავალთემიანი ფუგის ექსპოზიციის თემების ერთდროული ჩვენებით. ის ფართოდ გამოიყენება საოპერო ანსამბლებში. მსგავსად ამისა, იმიტაციურ და პოდგოლოსურ პოლიფონიაში შესაძლებელია ვერტიკალური კონტრასტის შენარჩუნება ინტონაციის შემდგომი განახლების ფონზე. ის, რაც ითქვა იმიტაციურ, პოდგოლოსურ და არაიმიტაციურ პოლიფონიაზე, ასევე, შეიძლება მიეუსადაგოთ ხმათა ურთიერთობის ისეთ რთულ ნაირსახეობას, როგორიცაა შრეთა პოლიფონია. ვლადიმერ პროტოპოპოვი, რომელიც ამახვილებს ამ ფენომენზე ყურადღებას, აღნიშნულს შემდეგნაირად აღწერს: „ტერმინი „შრეთა პოლიფონია“ განსაზღვრავს ისეთ ერთდროულ კომბინაციას, სადაც მელოდიების ადგილი შეიძლება დაიკავოს მრავალხმიანმა პოლიფონიურმა კომპლექსებმა, სადაც თითოეული მათგანს საკუთარი მახასიათებლები გააჩნია“ (Protopopov, 1962: 66). მეცნიერი წარმოადგენს პოლიფონიურ შრეებს მოდესტ მუსორგსკის ოპერების მაგალითზე, სადაც სხვადასხვა ქმედება პარალელურად ტარდება, განსხვავებულ ჯგუფებსა და პერსონაჟებთან, რომლებიც ერთდროულად თანაარსებობენ. ის, ასევე, თავს იჩენს ჩვენი თანამედროვეების ინსტრუმენტული მუსიკის ზემრავალხმიანობაში.

შრეთა პოლიფონიის შთამბეჭდავი ნიმუშია "Зорю ныют" გიორგი სვირიდოვის საგუნდო ციკლიდან "Пушкинский венок" (მაგ. 3). აქ ერთმანეთს ეფინება გუნდის დახშული სიმღერა, სოპრანოს შორიდან მჟღერი „საყვირის“ იმიტირება და ბანის მონოლოგი. კომპოზიტორი ოსტატურად უხამებს სამ ინტონაციურ სფეროს, რითაც აღწევს შთამბეჭდავ მხატვრულ ეფექტს. სერიოზული ჩაფიქრებული მონოლოგი რამდენიმე მნიშვნელობისაა: ეს ბრძენი კაცის ლირიკული აღსარებაა, რომელიც საღამოს ბინდზე ხელიდან უშვებს „მოხუც დანტეს“; ესაა ფერწერული ჩანახატი, ცხოვრებისეული სცენა, სადაც გმირის მცირე კერძო სივრცე შეყვანილია უფრო ფართო სივრცეში, რომელიც შევსებულია ზოგჯერ შორეული, ზოგჯერ კი მოახლოებული საეკლესიო გალობითა და სამხედრო საყვირის ფანფარებით, შორიდან რომ მოისმის; ესაა ჟღერადობაში სიკვდილის განზოგადებული სიმბოლური შესენება (memento mori) — პირქუში საგუნდო სიმღერა (რეკვიემის მსგავსი) და საყვირის მონოდება, რაც ანგელოზების მოსვლის მომასწავებელია.

მუსიკალური ინტონაციის გამოვლენისადმი მიდგომის მესამე ტიპია **სემანტიკური**. აქ ყურადღებას გავამახვილებთ პროდუცირებაზე, აზრთწარმოქმნაზე. როგორც ცნობილია, პოლიფონიაში ორი ძალაა დიალექტიკურად გაერთიანებული: აზროვნების დროებითი ფორმირება და მისი სივრცული ორგანიზება. თუ პოლიფონიური ფაქტურის ანალიზისას ჩვენ გამოვიყენებთ ინტონაციის, როგორც მელოდიის ფრაგმენტის ცნებას, გავაზვიადებთ ლინეარულობას და ვერტიკალური კოორდინატების დაკარგვას დავინწყებთ. ამავდროულად, ვერტიკალია ესოდენ მნიშვნელოვანი იმიტაციაში, კანონში, ექოს ეფექტის მქონე ნაწარმოებებში, „ფუგის“ რიტორიკულ ფიგურაში, თამაშის მოდელის აღნაგობაში ინტონაციის პროდუცირებისთვის. პაპაგენასა და პაპაგენოს კომიკურ დუეტში, ვოლფგანგ მოცარტის „ჯადოსნური ფლეიტის“ ფინალიდან, იმიტაციური მეორე ხმები ხუმრობით ხაზს უსვამენ პერსონაჟების ერთიანობას მათ ოჯახურ იდილიაში. მიხაილ გლინკას სიმღერის „Среди долины ровной“ პირველ საფორტეპიანო ვარიაციაში ნათელი ელეგიური ინტონაცია განსაზღვრავს სამ-ოთხხმიანი ფაქტურის ყველა ხმის ცხოვრებას და „პანმელოდიზმი“ ხაზს უსვამს მუსიკის ლირიკულობას (მაგ. 4).

ინტონაცია უფრო რთული სახით წარმოგვიდგება მაშინ, როდესაც შეუძლებელია უპირატესობა მიანიჭო ჰორიზონტალს თუ ვერტიკალს. მსგავს შემთხვევებში, ინტონაცია ჩნდება ინდივიდუალურ ხმებში და „უმაღლესი დონის ინტონაცია“ იკვეთება მრავალ ხაზთა კომბინირებაში. ეს ფენომენი ხშირად წარმოდგენილია იოჰან სებასტიან ბახის

მუსიკაში, სადაც კონტრასტული ინტონაციები გაერთიანებულია ახალ აზრში — წინააღმდეგობათა განუყოფელი ერთიანობა, რომელიც განასახიერებს დიალექტიკურად ურთიერთსაპირისპირო ერთიანობას, როგორც ობიექტური რეალობის მოდელს. სამხმარის ინვენციაში *f-moll* სამი ინტონაციაა დაკავშირებული ერთმანეთთან: დაღმავალი *passus duriusculus* ფიგურით, ნერვიული კითხვითი და ქრომატიულად გამძაფრებული რეპლიკები (მაგ. 5). ამგვარად, რეალურად, ჩვენ ვსაუბრობთ ინტონაციური სფეროს მარტივი ინტონაციებით იერარქიულ ჩამოყალიბებაზე თითოეულ ხმაში და მრავალკომპონენტური ინტონაციაზე, რომელიც წარმოიქმნება ორი ან მეტი ხმის ერთდროული შეერთებისას.

პოლიფონიის, როგორც ინტონაციის მნიშვნელოვანი პროდუქციების გააზრებას მიეყვარა უკან ხსენებული ცნებებისკენ „ტონი-ინტონაცია“, „ჰარმონიული ინტონაცია“, „რიტმული ინტონაცია“ და „დინამიკისა და არტიკულაციის ინტონაცია“. როგორც ჩანს, ეს სია შეიძლება განვირგოთ. ინტონაციისთვის პოლიფონიაში ხმათა შიდა კოორდინირების დიდ მნიშვნელობაზე დაყრდნობით, უპრიანია აღნიშნულ ტიპებს დავემატოთ „პოლიფონიური ინტონაციის“ ცნება, რომლის არსი მდგომარეობს ნაწილობრივ გადაფარვაში და ხმათა სივრცულ-დროითი კოორდინირების სხვა ტიპებში.

პროდუქციების თვალსაზრისით, პოლიფონიურ მუსიკალურ ინტონაციაში ფარული ხმათასვლის ფენომენი მნიშვნელოვნად საინტერესოა მკვლევრებისთვის. ჩვენ ხშირად გვეხმარება ფარული ინტონაციები, რომლებიც ჩნდება მსგავს გარემოში, კერძოდ კი, ისეთი ნიშანდობლივი ინტონაციები, როგორიცაა ბახის მონოგრამა (პირველყოფისა, თვით კომპოზიტორის ნაწარმოებებში), როგორც თავისებური რიტორიკული ფიგურები. სიტუაცია მუსიკოლოგის პროვოცირებას იწვევს და მას განსაკუთრებულ გმირობად მიაჩნია მსგავსი ფარული ინტონაციების აღმოჩენა. მიუხედავად ამისა, პრაქტიკაში ისინი ყოველთვის არაა წარმოდგენილი.

ბგერები, რომლებიც დროშია დისტანცირებული და, ზოგჯერ, სივრცეშიც (სხვადასხვა გასაღებისა და ტემბრის გამო), ერთმანეთისგან საკმაოდ დამოუკიდებელია. აქ შესაძლებელია ფარული ჰარმონიის, ფარული პოლიფონიის, ფარული ორხმიანობის ანდა ფარული სამხმიანობის ფიქსირება. მიუხედავად ამისა, მათი სქემატური კომბინაციები არ ქმნიან თავისებურებებს, რომლებიც საჭიროა ჭეშმარიტად ცოცხალი, გამომსახველი ინტონაციისთვის. ისინი რჩებიან თავისებურ ბგერით ჩარჩოებად პოლიფონიური ქსოვილისთვის და ზოგიერთი თავიანთი თავისებურებით მოგვაგონებენ სერიებს.<sup>3</sup> ამგვარი ნიმუშებია ბახის „კარგად ტემპერირებული კლავირის“ I ტომიდან *c-moll, Cisz-dur, e-moll, F-dur* და *h-moll* ფუგებისა და მისი ბერი თანამედროვის — ჯორჯ ფილიპ ტელემანის, დომენიკო სკარლატის, ფრანჩესკო პოლინისა და სხვ. ნაწარმოებების თემები. მნიშვნელოვანია: ზოგჯერ მელიდიური ხაზი მოკლე დროის განმავლობაში იყოფა ფარულ ხმებად, მაგრამ ეს არ იწვევს მასში დამოუკიდებელი მნიშვნელობის მქონე ლაკონური ერთეულების გამოჩენას, რომელიც დაფარული ანდა უფრო მეტად გამოკვეთილი ინტონაციებია.

ამგვარად, გამოიკვეთა შემდეგი: ინტონაცია მატერიალიზებულია ჟღერადობის მეშვეობით და პოლიფონია მისი მინიმალუზების ვარიანტია. პოლიფონიური ფაქტურა განაპირობებს ინტონაციის ჟღერითი მატერიალიზების თავისებურებას; აქ შესაძლებელია ინტონაციის ტოტალური განვითარება და ზოგიერთი ინტონაციის კონტრაპუნქტირებაც. ერთი ინტონაციის ხანგრძლივი ვარიაციულ-იმიტაციური ან პოდგოლოსური განვითარება აყალიბებს „ინტონაციურ სფეროს“, ხოლო რამდენიმე ინტონაციისა ან ხმათა კონტრასტული ბალანსის სისტემურად შეკავებისას იმავე ტიპის განვითარება

<sup>3</sup> მუსიკალური ინტონაციის თავისებურებების შესახებ უფრო დეტალურად იხ. Казанцева Л.П. Основы теории музыкального содержания. Астрахань: Волга, 2009. Гл. 4 «Музыкальная интонация».

წარმოქმნის „პოლიინტონაციურ სფეროს“. ხმათა კოორდინაციის მაღალი სემანტიკური მნიშვნელობა წარმოშობს „პოლიფონიურ ინტონაციას“. დასასრულს, ცხადი გახდა, რომ ფარულ ხმათასვლაში არ უნდა ვეძებდეთ ფარული ინტონაციების ფორმირების აუცილებელ გარანტიებს.

**თარგმნა მარიკა ნადარეიშვილმა**

LIUDMILA P. KAZANTSEVA  
(RUSSIA)

### CONCEPT OF INTONATION IN POLYPHONIC MUSIC

Intonation is one of the key concepts in modern musicology. Intonation has become the subject of a considerable number of basic researches (by Boris Asafyev, Vera Vasina-Grossman, Nina Gerasimova-Persidskaya, Yaroslav Yiranek, Vyacheslav Medushevskiy, Valentina Kholopova and others), as well as of specialised music dictionaries and reference books,<sup>1</sup> including online publications and information resource Wikipedia. They all give a rather diversified definition of intonation. One of the interpretations derives from the concept of Intonation by Boris Asafyev.<sup>2</sup> However, the outstanding Russian scholar was far from a supporter of the axiom once and for all. His polishing the term, movement and evolution of his thoughts are captured in quite different statements about intonation. Following Asafyev's semantically-cultural approach, intonation could be defined as *the smallest image-semantic element of music*. This definition declares belonging of intonation to the content field of music and its certain scale – it is a small (short) unit – as fundamental features of intonation. Widespread in Russian musicology, this understanding will be the starting point of our material.

Both Asafyev and his followers look at the concept of intonation in development. One of the aspects of such deepening of the concept is the comprehension of intonation in polyphonic texture. Polyphony forces to return to the question of *how intonation in music materializes, manifests through sound*. Considering this question, we shall apply several approaches to intonation.

The first approach is **structural**. Within its framework we must clarify how intonation is structured through sound in polyphony. We should consider such specifics of polyphony, as the flow of energy, the establishment of uninterrupted musical thought, and the veiling of caesurae. This quality of polyphonic texture distinguishes it from the homophonic-harmonic texture, where harmonious, distinctly and unambiguously formed caesurae clearly form motifs and phrases – the material structures of ideal meanings of intonation. The polyphony is characterized by naturally long formation without division into structural units corresponding to intonations. At the same time the verbal text in vocal compositions is not always able to form a sound structure. What, then, can be considered the sound equivalent of a laconic semantic unit? The answer seems to be the following: in polyphony the importance of dynamic energies increases in comparison with the slowing, architectonic energies, therefore musical intonation is not necessarily crystallised by lapidary phrases or motifs,

<sup>1</sup>See, for example: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2 ed./ed. S. Sadie, in 29 vol., L.: Grove, 2001, Vol. 12, P. 502-505; The Oxford Dictionary of Music/Michael & Joyce Kennedy & Tim Rutherford-Johnson, 6 ed., L.: Oxford university Press, 2013, P. 420; The International Encyclopedia of Music and Musicians/ed. O. Thompson, L., 1975, P. 1080; Harvard Dictionary of Music, 2 ed., rev. and enlarged, W. Apel. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1969, P. 421; Riman G., Musical Dictionary, Trans. from the 5<sup>th</sup> Ger. ed. by B. Jurgenson, M.: C ETS, 2004, P. 355; Intonation//The New Grove Dictionary of Music and Musicians/Trans. from English, M.: Praktika, 2001, P. 355, etc.

<sup>2</sup>In English publications interpretation of the term by Asafyev is occasionally denoted graphically as *intonazia* or *intonatsia*.



rather blurred sound outlines are natural for it.

Another approach to the manifestation of musical intonation through sound is **textural**. It is well known that quite often musicians find the sound "robe" of intonation in melody and identify intonation with a melody fragment. Rapprochement and interchangeability of concepts are observed not only in the living practice of communication by musicians. The same, in fact, is done sometimes by scholars. We can find understanding of intonation as a fragment of melody in works by Victor Bely, Victor Vanslov, Alexei Ogolevets, Vera Vasina-Grossman, Mikhail Karpychev, Evgeny Nazaikinsky, Arnold Sokhor, Nelly Shakhnazarova, and partly by Boris Asafyev. For example, Mark Aranovsky writes: "... melody is a sequence of tones combined by intonation, unfolding in time and perceived as a line, possessing a unity of structure and content" (Aranovsky, 1969:37). It is appropriate to recall that Boleslav Yavorsky contributed from his side to the formation of the "melodious" concept of intonation, explaining intonation from the perspective of the theory of modal rhythm as the smallest melodic-structural unit of the sound flow, which is "a comparison of two different in attraction sounds (or moments) of a triton system" (Yavorsky, 1908:4) and intoning as "a principle of realisation of the sound form by means of intonation" (Yavorsky, 1929:23). In understanding intonation as a melody its linear picture ("rising intonation," "whirling intonation," "abrupt intonation," "wavy intonation"), a sequence of melodic intervals ("supertonic intonation," "intonation of 3<sup>rd</sup>," "intonation of 4<sup>th</sup>," "intonation of 6<sup>th</sup>"), modal characteristics (stable and unstable tones) are emphasised.

We should acknowledge that an understanding of intonation as a fragment of melody has historical roots. It is known that in the Gregorian chorale tradition the opening phrase of the melodic composition sung solo was called intonation. In early music some intonations found quite stable melodic sound form and became melodic formulas ("lamento intonation," "invocatory intonation," "interrogatory intonation"; rhetorical figures anabasis, catabasis, circulatio, passus durisculus, etc.). Let's not forget, however, that monophony for intonation is a possible form, usually in monophonic texture. In polyphony intonation covers the whole range of expressive elements, according to Yaroslav Yiraneck, Leo Mazel, Sergey Skrebkov, and Antonin Sichra. As Vyacheslav Medushevskiy rightly points out, "none of the music analytical organization phenomena [interval, mode, chord, rhythm, etc. – L. K.] should be equated with intonation. But each of them becomes a part of intonation form..." (Medushevskiy, 1985:67). This does not exclude the possibility that some of the components can prevail over the others in the degree of artistic value without excluding them. Such a role may be played by a melody (with neutral background accompaniment in polyphony), harmony (for example, "a name harmony"), etc. In this regard, acceptable are the derivatives from the basic concepts of "tone-intonation" (Sergei Slonimsky) "harmonic intonation" (Yuliy Kremlev), "rhythm intonation" and "intonation of dynamics and articulation" (Yuriy Kholopov) and others.

Certainly the problem of intonation becomes more complicated in the polyphonic musical texture. Polyphony has its own difficulties of finding and attributing intonation. What is the sound form of intonation in polyphony? This is the main question, of both practical and theoretical significance.

The concept of polyphony can help us find an answer to this question. It is known, that polyphony is "a kind of melody with many voices <...>, representing a mix of two or more melodies in the simultaneous sounding" (Frayonov, 1991:432). But what happens to the intoning then? The answer to this question is suggested by the typology of polyphony, in particular, the basic thematic types of polyphony: imitative polyphony, *undervoice* (*podgolosochnaia*) polyphony and non-imitative (contrast) polyphony.

In the *imitative* polyphony a musical intonation given by one voice appears in other voices. At the same time intonation (remember: the smallest semantic unit) is reproduced as a permanently varied fragment of melody, demonstrating its quality of polymorphism – a plurality of audio versions of the same semantic core. Intonation is laconic, minimized, and definable. By varying its sound form, it can cover large intervals of time (up to a full musical composition), and thus can acquire the status of "generalising" intonation (according to Vyacheslav Medushevskiy).

If we evaluate the result of "generalising" intonation, we should say that an *intonation field* arises on the basis of a single intonation, which is maintained during a large structure or even a complete musical form. The picture gets more complicated when the music theme is not comprised of one intonation, but rather of two or more intonations that follow each other and form a *poly-intonation field*. In the *g-moll* fugue by Johann Sebastian Bach from Volume I of "The Well-Tempered Clavier" a complex of two intonations varies linearly and in imitation: an expressive lyrical-melodic motif and a motional motif are combined into one phrase or develop separately. The fugue for four voices of Samuel Scheidt has three of such intonations: a long lasting calling sound, strong sweeping quarto-fifths steps and scale-like run (ex. 1).

In *undervoice* polyphony the other voices can be heard simultaneously with the main voice. At the same time the only intonation may also vary. Over time, an intonation can be gradually replaced by another one. Accordingly, one intonation field is changed by a different one. Horizontal vector of a musical thought development leads to the formation of a holistic poly-intonation field, as was the similar case with the succession of imitated intonations.

Finally, in contrast or *non-imitative* polyphony, we are dealing with a simultaneous coexistence of different intonations. Poly-intonation field is formed with the help of vertical coordinates of the musical texture. This is the case with the three-voice Invention *h-moll* by Johann Sebastian Bach: melodious lyrical intonation is consistently combined with a persistent mechanistically-motional one (ex. 2). The simultaneous combination of several intonations is a technique used in the stages of development (the development of fugue and sonata compositions) and result (in the reprise and code of fugue, sonata and ternary compositions), as well as in exposition of multi-theme fugue with the simultaneous display of themes. It is widely used in opera ensembles. Just as in imitative and *undervoice* polyphony the preservation of vertical contrast with the following renewal of intonation is possible.

What has been said about intonation in imitative, *undervoice* and non-imitative polyphony is also applicable for such a complex kind of interaction of voices as *polyphony of layers*. Vladimir Protopopov, who paid attention to this phenomenon, describes it as follows: "The term 'polyphony of layers' defines such a simultaneous combination, where the place of melodies can be taken by polyphonic, multi-voice complexes, each of which has its own characteristics" (Protopopov, 1962: 66)". The scholar shows polyphony of layers in the operas of Modest Mussorgsky, where different actions occur in parallel, different groups of characters coexist in simultaneity. It also arises in the instrumental music of our contemporaries in super-polyphony.

An impressive sample of polyphony of layers can be found in the play "Zoryu byut" of the choral cycle "Pushkin's wreath" by Georgy Sviridov (ex. 3). Here impassively still muted choral singing, a distant calling "trumpet signal" of soprano and a bass monologue overlap each other. Composer masterfully combines three intonation fields, achieving impressive artistic effect. A serious pensive monologue takes on multiple meanings: it is a lyrical revelation of a wise man, who drops "an old Dante's" from his hands in the evening twilight; it is a scenic sketch, a scene from life

where a small private space of a character is entered in a large space, filled with sometimes distant, and sometimes approaching church singing and a military trumpet fanfare, wafting from afar; it is a generalised symbolic reminder of death (*memento mori*) by the means of sounds – a dark choral singing (like a requiem) and trumpet calls, announcing the arrival of the angels.

The third approach to the sound manifestation of musical intonation is **semantic**. Here we focus our attention on the meaning-making. As is known, two forces are dialectically connected in polyphony: a temporary formation of a thought and its spatial organization. If while analysing polyphonic texture we use the concept of intonation as a fragment of melody, we shall exaggerate the linearity and start losing the vertical coordinate. Meanwhile, it is the vertical which is so important for the meaning-making of the intonation in imitation, in canon, in the creation of the "echo" effect, in the rhetorical figure of the "fugue", in the construction of a model of the game. In the comic duo of Papagena and Papageno from the finale of "The Magic Flute" by Wolfgang Mozart imitative second voices jokingly underline the complete unanimity of the characters in their family idyll. In the first of piano variations of the Russian folk song "Sredi doliny rovnnya" by Mikhail Glinka a light tune-elegiac intonation defines the life of all the voices of the three-four-voice texture, and "pan-melodism" reinforces the lyricism of the music (ex. 4).

Intonation is arranged in an even more complex manner in cases where it is impossible to give preference to the vertical or horizontal. In such cases intonation occurs in individual voices and yet another "*Intonation of the higher order*" is seen in the combination of multiple lines. This phenomenon is often present in the music of Johann Sebastian Bach, where the contrasting intonations are combined into a new meaning – an inseparable unity of opposites, embodying the dialectically contradictory integrity as a model of objective reality. Three intonations are linked together in the three-part invention *f-moll*: rhythmically sliding down bass with *passus duriusculus* figure, nervous questioning and chromatically sharpened expressive replicas (ex. 5). So, in fact, we are talking about the hierarchical formation of intonation field with simple intonations in each of the voices, and multi-component intonation produced in the simultaneous connection of two or more voices.

Considerations of polyphony as an important meaning-making source of intonation brings us back to the previously named number of such concepts as "tone-intonation," "harmonic intonation," "rhythm intonation," and "intonation of dynamics and articulation." It seems that this list should be continued. Based on the importance of internal coordination of voices in polyphony for intonation, it is appropriate to add "*polyphonic intonation*" to the mentioned types, the essence of which lies in overcalls, in overlapping and other types of space-time coordination of voices.

From the point of view of meaning-making in polyphonic musical intonation such a phenomenon as a *hidden voice leading* is of considerable interest to researchers. We often hear about hidden intonations that appear in such circumstances, especially about such iconic intonations as Bach's monogram (first of all in the works of this composer), as some rhetorical figures. This situation provokes a musicologist, and he/she considers it a special valour to detect such hidden intonations. However, in practice they are not always to occur.

Sounds, which are distanced in time, and sometimes even in space (due to various keys and timbres), behave quite independently. It is possible to see a hidden harmony, a hidden polyphony, a hidden two-voice texture or a hidden three-voice texture there. However, their schematic combination does not create properties required for a true, live, expressive intonation. They remain a kind of a sound frame for a polyphonic texture and by some of their features remind a series – rather allowing for an efficient isolation and speculative grouping than living as a unity of sound, with its

own genre, stylistic, aesthetic and other features.<sup>3</sup> This is exactly the case with the themes of fugues *c-moll*, *Cis-dur*, *e-moll*, *F-dur*, and *h-moll* of Volume I of "The Well-Tempered Clavier" by Johann Sebastian Bach and with the themes of many other of his works, as well as with the works of his contemporaries George Philip Telemann, Domenico Scarlatti, Francesco Pollini, etc. It is significant: sometimes the melody line is briefly divided into hidden voices, but it does not cause appearance of laconic units with their own meanings in it, that is hidden or the more explicit intonations.

Thus, the following has become clear to us: intonation is materialised through a sound texture, and polyphony is a variant of its materialization. Polyphonic texture causes a kind of sound materialization of intonation; there could be both a total development of one intonation and counterpointing of several intonations. Long variation-imitative or undervoice development of one intonation forms an "intonation field," and the same development of several intonations or systemic holding of a contrast balance of voices form a "poly-intonation field." High semantic significance of polyphonic coordination of voices gives life to "polyphonic intonation." Finally, it became apparent that one should not see an indispensable guarantee of formation of hidden intonations in the hidden voice leading.

### References

- Aranovsky, Mark. (1969). *Melodic in Works by Prokofiev*. S. Leningrad: Music.
- Yavorsky, Boleslav. (1908). *The Structure of the Musical Language*. Materials and notes, Moscow.
- Yavorsky, Boleslav. (1929). "The Design of the Melodic Process". In: S. Belyaeva-Ekzemplyarskaya, B. Yavorsky. *The Structure of the Melody*. Proceedings of the State Academy of Artistic Sciences. Pp. 7-36. Moscow: The State Academy of Artistic Sciences.
- Medushevskiy, Vyacheslav. (1985). "Intonation theory in historical perspective". In: *Soviet Music*. Moscow.
- Frayonov, Viktor . (1991). "Polyphony" In: *Music encyclopedia*. Moscow: Soviet Encyclopedia.
- Protopopov, Vladimir. (1962). *History of polyphony in its most important events. Russian classical and Soviet music*. Moscow: Muzgiz.

---

<sup>3</sup>To read more about the properties of a musical intonation, see *Kazantseva L.P. Fundamentals of the theory of music content*, Astrakhan: Volga, 2009, Chapter 4 "Musical intonation."

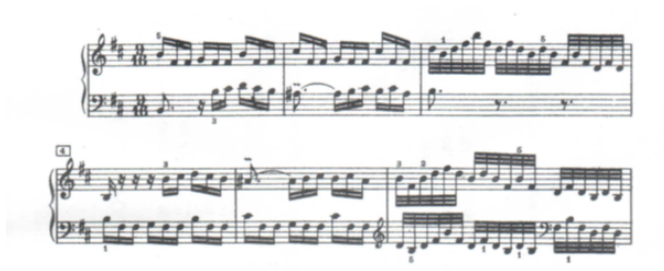
მაგალითი 1. სამუელ შეიდტი. ოთხხმიანი ფუგა.

Example 1. Samuel Scheidt. Fugue for four voices.



მაგალითი 2. იოჰან სებასტიან ბახი. სამხმიანი ინვენცია *h-moll*.

Example 2. Johann Sebastian Bach. The Three-part Invention *h-moll*.



მაგალითი 3. გიორგი სვირიდოვი. "Зорю быт" საგუნდო ციკლიდან „პუშკინის გვირგვინი“.

Example 3. Georgy Sviridov. "Zoru byut" from the choral cycle "Pushkin's wreath".



მაგალითი 4. მ. გლინკა. რუსული ხალხური სიმღერა „Среди долины ровной”.  
Example 4. M. Glinka. Russian folk song *Sredi doliny rovnoy*.



მაგალითი 5. იოჰან სებასტიან ბახი. სამხმანი ინვენცია *f-moll*.  
Example 5. Johann Sebastian Bach. Three-part invention *f-moll*.



### ორსმიანი და უნისონური სიმღერის საერთო ელემენტები აღმოსავლეთ და ცენტრალური სერბეთის რეგიონებში

შოპის (Shopluk/Šopluk) რეგიონი ცენტრალურ ბალკანეთში მდებარეობს; მას სამი ქვეყანა ესაზღვრება: დასავლეთ ბულგარეთი (მისი ძირითადი ნაწილი), აღმოსავლეთ სერბეთი და ჩრდილოაღმოსავლეთ მაკედონია (Hristov, 2004: 70). ის მიჩნეულია იმ რეგიონად, სადაც ძველი პატრიარქალური კულტურის ნაკვალევია შემორჩენილი (Cvijić, 1931: 151-152). შოპის კულტურის ბევრი ელემენტი უკვე იდენტიფიცირებულია, მათ შორის, მათი ტრადიციული სოფლური მუსიკალური კულტურა (Rice, 2002; Dević, 2002). ამ კუთხის მოსახლეობა დიდი რაოდენობით არ გადასახლებულა სხვა რეგიონებში, თუმცა, ბოლო სამი საუკუნის მანძილზე, შოპის ხალხი მაინც მიგრირებდა დასავლეთითა და ჩრდილოდასავლეთით, მეზობელი სერბეთის ტერიტორიაზე და თან მიჰქონდა საკუთარი კულტურის ელემენტები. ამრიგად, ჩნდება საინტერესო შეკითხვა შოპის კულტურის უფრო ფართო სივრცეზე გავრცელებასთან დაკავშირებით – იგულისხმება მშობლიურ ქვეყანაში და, ასევე, იმ ტერიტორიებზე, სადაც ისინი გადასახლდნენ (Hristov, 2004: 71).

მოხსენების მთავარი მიზანია სერბულ ტრადიციულ მუსიკალურ ფორმებში შოპის სოფლური მუსიკალური კილოკავების ზოგიერთი თავისებურების გამოვლენა სხვა მუსიკალურ კილოკავებთან სიმბოლოში; ასევე, პოლიფონიური და/ან უნისონური ტრადიციული მღერით განპირობებული იმ ფენომენის აღნიშვნა, რაც განსხვავებული მუსიკალური/კულტურული ელემენტების გადაკვეთისას წარმოიქმნება. სოფლური მელოდიური მოდელი განხილულია, როგორც აღმოსავლეთ სერბეთში სვრლიგის ტერიტორიაზე გავრცელებულ ტრადიციული მუსიკალური კილოკავის მახასიათებელი (რომელიც შოპის მუსიკალური კულტურის უფრო ფართო კონტექსტის ნაწილადაა წარმოდგენილი) და, ასევე, როგორც შოპელი მიგრანტებით დასახლებული სხვა სერბული რეგიონების მუსიკალური კილოკავების ნაწილი. ამ გზით, შესაძლებელია, განვსაზღვროთ მელოდიური მოდელების მახასიათებლები მათ სივრცულ განაწილებაში. მოცემული კვლევა სათავეს იღებს შოპის ხალხით დასახლებული აღმოსავლეთ სერბეთის სვრლიგის რეგიონის მუსიკალური ტრადიციიდან და მათი მუსიკალური კილოკავების მკაფიო მახასიათებლებიდან (მაგ. 1.2). ვეყრდნობით შოპის ხალხის მიგრაციის მაჩვენებლებს დასავლეთითა და ჩრდილოდასავლეთით, აღმოსავლეთ სერბეთის ტერიტორიაზე, სადაც შოპის მოსახლეობა შედარებით იშვიათად გვხვდება, ასევე, ცენტრალურ სერბეთში, სადაც ისინი მოსახლეობის მცირე ნაწილს წარმოადგენენ.

აღმოსავლეთ სერბეთში, *კრნორეჩიეს* (Crnorečje) რეგიონში არის შოპური წარმომავლობის ხალხი (Dević, 1990: 29-30) დასახლებული ერთი სოფელი, *დობრუიევარი*, სადაც იგივე მელოდიური მოდელები (მაგ. 3; აუდიომაგ 1) იქნა ჩანერილი და ამოცნობილი (იქვე, მაგ. 31). მეორე მხრივ კი, ცენტრალურ სერბეთში, დიდი მორავას (დუნაის ზედა შენაკადი) გარშემო არის ადგილები, სადაც იმავე მოდელის დაფიქსირება მოხერხდა (Jovanović, 2013; მაგ. 5-8; აუდიომაგ 3-5).

საჭიროა აღინიშნოს, რომ შოპის ხალხი ცენტრალური სერბეთის რეგიონში არაა თანმიმდევრულად განსახლებული. აქ, ისინი მასობრივად არ ჩამოსახლებულან, არამედ, ოჯახებით ან შედარებით მცირე ჯგუფებით/ოჯახებით. საკუთრივ შოპური რეგიონების დასავლეთზე დაკვირვებით, შეგვიძლია შევნიშნოთ, რომ ისინი თანდათანობით სულ

მცირე და მცირე ჯგუფებად არიან წარმოდგენილი. იგივე დაადგინეს ეთნოლინგვისტიკაშიც: აღმოსავლელი და სამხრეთაღმოსავლელი მიგრანტების სამეტყველო მახასიათებლების გაგლენა თანდათანობით სუსტდება ცენტრალური სერბეთის დასავლეთისა და ჩრდილოდასავლეთისკენ, ასევე, დიდი მორავიის შემოგარენში. ეს ეთნომუსიკოლოგიაშიც გამოვლინდა (Jovanović, 2013: 41-43).

ამდენად, საკვებით ნათელია, რომ აღმოსავლეთ სერბეთში შოპის კულტურის ელემენტები უფრო მეტადაა წარმოდგენილი, თუმცა ამ საკითხის სისტემური კვლევა დღემდე არ განხორციელებულა, განსაკუთრებით, ტრადიციული სოფლური მუსიკის მხრივ. მდინარე მორავას დაბის ქალაქებმა, როგორც ცენტრალურმა ხაზმა ჩრდილოეთიდან სამხრეთ ბალკანეთის მიმართულებით, ამ წარმომავლობის უფრო მეტი მაცხოვრებელი მიიღო (Hristov 2004: 75), ვიდრე ამავე ხაზის დასავლეთის რეგიონებმა. ბევრ დასახლებაში, მათ, როგორც ახალმოსახლეებმა, დაარსეს საკუთარი საცხოვრისები და საკმაოდ დიდხანს მათ მინიმალური ურთიერთობა ჰქონდათ გარშემომყოფ სხვა ჯგუფებთან. ისინი არ უნათესავდებოდნენ სხვებს (მაგალითად, არ ვხდებით შერეულ ქორწინებებს), ინახავდნენ საკუთარ ეროვნულ მეტყველებას. ცენტრალურ სერბეთში, იმ სოფლებში, სადაც განსხვავებული წარმომავლობის ჯგუფები სახლობენ, სოფლების ის ნაწილი, სადაც შოპის ხალხი ცხოვრობდა, „ბულგარეთის ოლქად“ იხსენიებოდა. შოპის რეგიონის ხალხი, ასევე, „ბულგარელებად“-აც იწოდებოდნენ, იმის მიუხედავად სერბეთის თუ ბულგარეთის რომელი ნაწილიდან იყვნენ ისინი. ეს სახელი აქ „უცხოელის“ სინონიმია.

როგორც უკვე ითქვა, მოცემულ მოხსენებაში შოპის მელოდიური მოდელი განხილულია იმ ვარიანტების შედარებით ანალიზზე დაყრდნობით, რომლებიც მოძიებულია სერბეთის ოთხ რეგიონში: *სერლიგის, კრნორეჩიეს, სოკობანიასა და აღმოსავლეთ შუმადიას* რეგიონი, მდინარე მორავას გარშემო. სამივე რეგიონში ეს მოდელი საქორწილო ფოლკლორულ ჟანრს მიეკუთვნება. ჩანერილია მისი განსხვავებული ვარიანტები, მაგრამ თითოეულ მათგანში შესაძლებელია იმ *მორფოლოგიური დომინანტების* ამოცნობა, რომლებიც იგორ მაციევსკის მიერ შემოთავაზებული მეთოდით დგინდება (Maciewsky, 2002).

მიჩნეულია, რომ ბალკანეთში არქაული პოლიფონიური (ძირითადად, ორხმიანი) მღერა შეიძლება განვიხილოთ ორ ძირითად ტიპად ან დიალექტურ ერთეულად, რომელიც რეგიონის გეოგრაფიულ დაყოფას ემთხვევა: დინარისა და შოპის (Dević, 2002). სერბეთის ტერიტორია, ბალკანეთში ცენტრალური პოზიციით, განლაგებულია ზუსტად ამ ორ რეგიონს შორის, აკავშირებს მათ და ერთდროულად გვევლინება, როგორც საზღვრად, ასევე, გამავალ-გარდამავალ ზონადაც. ეთნოლინგვისტური და ეთნომუსიკოლოგიური მიგნებების თანახმად, დიდი არეალების ამგვარი სასაზღვრო ზონებისთვის დამახასიათებელია მთელი რიგი უნიკალური თვისებებისა, რომლებიც განპირობებულია არიან კულტურული ზონების მონაკვეთებზე [...] მათი განლაგებით (Plotnikova, 2004: 334).

დრავოსლავ დევიჩი აღწერს შოპის ორხმიანი სიმღერების მთავარ მახასიათებლებს: „შოპის მრავალხმიანობაში გაბატონებულია დიაფონია-ბურდონი [...], ანუ თანხლება ეფუძნება ძირითად ტონს, რიტმული ბურდონის სახით, რომელიც შეიძლება იყოს პედალურ ფორმაში“ (Dević, 2002: 36). აშკარაა, რომ ერთ-ერთი ყველაზე მთავარი მახასიათებელი ორხმიანი ბურდონული ფაქტურაა. ძალიან მნიშვნელოვანია ითქვას, რომ სპეციფიკური მელოდიური მოდელების შემთხვევაში არსებობს გამონაკლისი: ამ მოდელში სერლიგის რეგიონის საქორწილო სიმღერები უნისონურად, ხოლო, კრნორეჩიესა და ცენტრალური სერბეთის ზოგიერთ ვარიანტში ორხმიანი ბურდონით, შოპის მანერით სრულდება. ამდენად, მათში ამ თვალსაზრისითაც აისახება შოპის მუსიკალურ კულტურასთან კავშირი.

ერთი მელოდიური მოდელის ვარიანტების გავრცელების შესწავლისას, ასევე, შეგვიძლია წამოვჭრათ ცენტრალურ სერბულ რეგიონებში განსხვავებული მუსიკალური



(ასევე კულტურული) დიალექტების ერთმანეთთან კავშირის საკითხი. ამ აზრის ათვლის წერტილი იმ ეთნოლინგვისტური მეთოდის გამოცდილებაა, რომლის ავტორიც ნიკიტა ლ. ტოლსტოია. ეს მეთოდი ეფუძნება ტერიტორიულ კვლევას და სტრუქტურულ-ტიპოლოგიურ ანალიზს, ეს უკანასკნელი კი, შემდეგი აქსიომიდან გამომდინარეობს: ტრადიციული კულტურის დიალექტური თავისებურებები გამოხატულია ყველა მის ელემენტში, როგორც სულიერი (ასევე, მატერიალური) კულტურის სხვადასხვა სფეროში. ინტერდისციპლინური მიდგომის საშუალებით, შეგვიძლია, თვალი გავადევნოთ, კონკრეტულ ტერიტორიაზე მისი ელემენტების ორივე – სივრცითი და დროითი განზომილებების არსებობას (Goshovskii, 1971: 19, 29; Plotnikova, 2004: 18, *et al.*). მნიშვნელოვანია, რომ ეთნომუსიკოლოგიური და ლინგვისტური კვლევები, ჩვეულებრივ, ერთმანეთთან თანხვედრაშია; ლინგვისტური დიალექტების საზღვრები, უმეტესად, მუსიკალური დიალექტის საზღვრებს ემთხვევა.

საქორწილო სიმღერების მელოდიური მოდელი, რომელიც საფუძვლად დაედო ამ მოხსენებას, გამოვლინდა მუსიკალური ანალიზისა და მისი მორფოლოგიური დომინანტების საშუალებით, რომლებიც თითოეული მელოდიური მოდელის სტრუქტურული ელემენტების იერარქიული ურთიერთობების განსაზღვრისათვის პირველადი მნიშვნელობის პარამეტრებად არიან მიჩნეულნი (Maciewsky, 2002: 13). სპეციფიკური საქორწილო მელოდიური მოდელის რამდენიმე განსხვავებულ ფორმა/ვარიანტი იქნა ჩანერგილი. ხაზი უნდა გაესვას იმას, რომ ამ მოდელის მეტრულ-რიტმული ფორმულა ძნელად თუ დაიყვანება ერთ უნიკალურ მოდელამდე. მისი მორფოლოგიური დომინანტებია: 1) ლექსტენოზა: არასიმეტრული ათმარცვლიანი სტროფი 4+6; 2) მელო-პოეტური ფორმა აგებული განმეორებად სასიმღერო სტროფზე, შიდა დაყოფის გარეშე; 3) ბიქორდი ან ტრიქორდი, როგორც ტონების რიგი (მიჩნეულია, რომ ტეტრაქორდიანი მაგალითები უახლესი წარმოშობისაა), ორი მელოდიური კულმინაციით ჰიპერტონიკაზე: ერთი სასიმღერო სტროფის დასაწყისთან, ხოლო მეორე კი დასასრულთანაა ახლოს. ორივესთვის დამახასიათებელია გლისანდოს მგავსი და სინკოპირებული მოძრაობა ტონიკიდან ჰიპერტონიკამდე და უკან; 4) სტროფში კონკრეტულ მარცვალზე რიტმული მახვილი, ყველაზე ხშირად, მეორე და მერვე და/ან მეცხრე (იშვიათად მეათე) მარცვალზე; 5) სპეციფიკური სამემსრულებლო სტილი: მოტივი აგებულია ერთი, ორი ან სამი ტონის საფეხურებრივ თანმიმდევრობაზე, *tenuto* არტიკულაციით, ტექსტის მკვეთრი გამოთქმით, განსაკუთრებული მახვილების გარეშე; ამასთანავე, სტროფის ცეზურის გაგრძელების გარეშე (მე-4 მარცვლის შემდეგ); მარცვლები მიედინებიან ხაზში სპეციფიკური კონსტრუქციული და ესთეტიკური ლოგიკის თანახმად. ამ ვარიანტებში გამოვლენილი სხვა ელემენტებია: ჰიპერტონიკის დიდხანს შეკავებული ბგერა; ორ-ხმიანი ბურდონული მღერა; უნისონური მღერა; განმეორებადი პაუზები, კატალეპტური (გარინდებული) სტროფი და კადანსი ჰიპერტონიკაზე.

ამას გარდა, არსებობს სივრცითი/გეოგრაფიული უწყვეტობა იმავე ტექსტუალური შინაარსის თვალსაზრისით აღმოსავლეთ შუმადიას, კრნორეჩიეს, სოკობანიასა და შოპის რეგიონს (აღმოსავლეთ სერბეთი) შორის. ამ მოდელის ვარიანტების გეოგრაფიული გავრცელებისას, მუსიკალური სტრუქტურის ელემენტების თანმიმდევრობაში შეინიშნება შემდეგი კანონზომიერება: ზოგიერთი მათგანი არქაული სარიტუალო ფორმის, უდავოდ, მუდმივი (უცვლელი) ელემენტია.

ამ მოდელის ვარიანტები მიუთითებენ, რომ ჩანერის ადგილზე, საქორწილო რიტუალში მათი შესრულება ცოცხლი პრაქტიკა გახლდათ 1970-იან ან 1980-იან წლებამდე. საინტერესოა, როცა გაქვს ამდენი ერთმანეთის მსგავსი ვარიანტი, პირველ რიგში, იმავე საკომპოზიციო პრინციპებითა და მახვილების განლაგებით, ასევე, ფორმის აგების იმავე საშუალებებით. შესაძლოა, ყველაზე საინტერესო ორხმიანი ბურდონული ან უნისონური

სასიმღერო მანერა იყოს. შეიძლება ამ ელემენტებში შოპის მუსიკალური გამოხატვისა და იდენტობის კვალი იძებნება, ასახული როგორც ორხმიან, ასევე, უნისონურ მაგალითებში.

მოდელის ვარიანტების სივრცული განაწილების საფუძველზე, შეგვიძლია წამოვჭრათ შემდეგი საკითხი: ზოგიერთ სტრუქტურულ ელემენტს უპირატესობა ენიჭება გეოგრაფიულ განლაგებასთან, ამასთანავე, სხვა, მეზობელ კილოკავ(ებ)თან მიმართებაში, რასთან ერთადაც, ეს მოდელი, როგორც შოპის მუსიკალური კულტურა, ცოცხლად შენარჩუნდა ყოფაში. ზოგიერთი ელემენტი შედარებით მდგრადია *სვრლიგის და კრნორეჩიეს* (ორივე აღმოსავლეთ სერბეთი) რეგიონებში, და ზოგიერთი, უფრო თავისუფალი – ცენტრალურ სერბეთში. ეს უკანასკნელი გამავალ ტერიტორიად (Drobnjaković, 1932: 203; Miloradović, 2003: 27-29) არის მიჩნეული უფრო დიდ კულტურულ არეალებს შორის. ამდენად, აქ, ამ მოდელის ელემენტები კომბინირებულია ამავე ტერიტორიის სხვა საქორწილო მოდელებთან ისე, რომ შესაძლებელია ზოგიერთი ძირითადი მახასიათებლის ამოცნობა.

## თარგმნა ბაია ყუჟუნაძემ

### აუდიომაგალითები

1. *Što su lepi dva cveta planinski*. საქორწილო სიმღერა. ცრნორეჩიეს რეგიონი, სოფ. დობრუევაკი. პროფ. დრ. დრაგოსლავ დევიჩის საექსპედიციო ჩანაწერების მიხედვით, გაშიფრული ე. იოვანოვიჩისა და ალექსანდრა პავიჩევიჩის მიერ, ვოკალური ანსამბლი “მოზა” (ნაშრომში: *Vazda žnjeješ, Jano* – სერბული ტრადიციული სიმღერები, დამოუკიდებელი გამოცემა, ბელგრადი 2001, № 2).
2. *Šta se sjaji (j)u goru zelenu*. საქორწილო სიმღერა, სოკობანიას რეგიონი, სოფელი მუჟინაკი, საექსპედიციო ჩანაწერების მიხედვით, გაშიფრული სანია რანკოვიჩისა და ე. იოვანოვიჩის მიერ, ვოკალური ანსამბლი “მოზა” (გამოიცა აუდიო კასეტაზე *Prioni, mobo* – სერბული ტრადიციული სიმღერები, ბელგრადი: ბილიეგი, 1994, გვერდი ბ, № 3)
3. *Da l' to grmi, da l' se zemlja trese*. საქორწილო სიმღერა. დიდი მორავიას ველი, სოფ. რაიკინაკი. მუსიკოლოგიის ინსტიტუტის ხმოვანი არქივი (IM) SASA, ფირი 47, გვერდი ა, № 11.
4. *Stari svate, što si odocnio*. საქორწილო სიმღერა. იგივე ჩანერის ადგილი, იგივე წყარო, კასეტა KG 1, გვერდი ბ, № 21.
5. *Ženi se Avram delija*. საქორწილო სიმღერა. ლეპენიცას რეგიონი, სოფელი რესნიკი, სლავიცა მიპაილოვიჩის კერძო კოლექცია, აუდიო კასეტა II, გვერდი ბ, № 4.

*JELENA IOVANOVIĆ*  
(SERBIA)

### COMMON ELEMENTS IN THE TWO-PART AND UNISON SINGING IN THE EAST AND CENTRAL REGIONS OF SERBIA

The region of the Shop/Šop region (Shopluk/Šopluk) is located in the central Balkans; it encompasses parts of the three countries: Western Bulgaria (by its major part), East Serbia and North-east Macedonia (Hristov, 2004: 70). It has been considered as a region where the traces of the old patriarchal culture have been preserved (Cvijić, 1931: 151-152). Many of the elements of their culture have been already identified, including these of their traditional rural musical culture (Rice, 1998; Dević 2002). Inhabitants of this area have not moved to other regions a lot. Still, during the last several centuries, Shop people migrated to the West and Northwest, to different parts of neighboring Serbia, carrying with them also the elements of their culture. Thus, there is an intriguing question about the larger dissemination of the elements of Shop culture, having in mind large spatial distribution of their settlements – in their native county, and also in the areas where they migrated (Hristov, 2004: 71). The main goal of this paper is to reveal some of the characteristics of the Shop rural musical idiom in traditional musical forms in Serbia, in symbioses with another musical idiom, and point to the phenomenon of crossing different musical/cultural elements partly defined by polyphonic and/or unison traditional singing.

In this paper we shall observe a rural melodic model as a feature of a traditional musical idiom in Svrljig area in East Serbia (considered as belonging to wider context of Shop musical culture), and also as a part of musical idioms in other Serbian regions with Shop immigrants. In this way it is possible to spot the characteristics of this melodic model in its spatial distribution. Our investigation starts from the musical tradition in East Serbian region Svrljig settled by Shop people and with clear characteristics of their musical idiom (ex. 1, 2). Following the data of Shop migrations to the West and Northwest, to regions in another East Serbia region, where the Shop inhabitants are relatively rare, and also in central Serbia, where they represent small percentage of the population.

In East Serbia, in Crnorečje region, there is but one village, Dobrujevac, inhabited with people of Shop origin (Dević, 1990: 29-30; ex. 3; audio ex. 1), where the same melodic model has been noted and recognized (ibid., 1990: ex. 31). It has also been found in the region of Sokobanja, East Serbia (Petrović and Matović, 1989; ex. 4; audio ex. 2). On the other hand, in central Serbia, around the Big Morava River, there are more places where this model has been recorded (Jovanović, 2013; ex. 5-8; audio ex. 3-5).

It is interesting to note, that in the region of central Serbia Shop people are not consistent in their position. They have not immigrated here in large groups, but as individual families or groups of relatives/families. Observing in direction from original Shop regions to the West, we can notice they are present in gradually smaller and smaller number. The same has been noticed in the sphere of ethnolinguistics: the influence of the speech features of the immigrants from the East and South-east are getting weaker to the West and Northwest of central Serbia and of Big Morava River. It has been also found in the field of ethnomusicology (Jovanović, 2013: 41-43)

Thus, it is understandable that in the East Serbia the elements of Shop culture are more pres-

ent, but by today there no systematic investigation on this subject has been done, especially concerning traditional rural music. Towns in the Morava River valley, as the central line in direction North – South in the Balkans, have absorbed more inhabitants of this origin (Hristov 2004: 75) than the regions Western from this line. In many settlements, as the newcomers, they have formed their own quarters and for a long time had few connections with the other groups of people in the same place; they have not made any family connections (no mixed marriages, for ex.), and they kept their native speech. In central Serbia, in villages where several groups of people of different origins were settled, the parts of the villages where Shop people inhabited used to be called “Bulgarian county”. The people from Shop regions were also called “Bulgarians”, no matter from which part of (South) East Serbia or Bulgaria they came. This name is a synonym to ‘a foreigner’.

As it has already been said, the variants of a Shop melodic model will be observed here through the comparative analyses of its variants found in the four regions in Serbia: Svrljig, Crnorečje, Sokobanja, and Eastern Šumadija region, around the Morava River. In all three regions this model is known as belonging to wedding folklore genre. It has been noted in different varieties, but in all of them there are recognizable its *morphological dominants*, defined through the method presented by Ihor Maciewsky (Maciewsky, 2002).

It has been considered that in the Balkans the archaic polyphonic (generally, two-part) singing can be observed within two major types, or dialectal units, existing according to the geographical division of the region: dinaric and Shop (Dević. 2002). The territory of Serbia, with its central position in the Balkans, has been situated right between these regions and connecting them, being at the same time both the kind of border, and the territory of passage between them. According to the findings of both ethnolinguists and ethnomusicologists, such border zones of the wider areas are characterized by a series of unique features, conditioned by their position on the section of cultural [...] areas (Plotnikova, 2004: 334).

As the main characteristics of Shop two-part singing, Dragoslav Dević named the following: “*Diaphony-bourdon* is predominant in Šop polyphony [...], i.e. accompaniment is based on tonic, in a form of a rhythmic bourdon, which may be in pedal form” (Dević, 2002: 36). It is obvious that one of the most striving characteristics is two-part drone texture. It is very important to say that in the case of this specific melodic model there is exception in this respect: wedding songs from Svrljig region in this model are sung in unison. However, the variant from Crnorečje and some of variants from Central Serbia are in drone two-part, of Shop manner, so they show the connection with Shop musical culture also in this respect.

Through the subject of distribution of a single melodic model in its varieties, we can also put the question of contact of different musical (and also cultural) dialects in the central Serbian region. The starting point is the experience of a method in ethnolinguistics whose founder was Nikita L. Tolstoy. It is based on areal investigation and on structural-typological analysis, based on axiom about the dialectal character of a traditional culture expressed in all its elements, parallel in different spheres of spiritual (and material) culture. Through an interdisciplinary research approach, both the spatial and temporal dimension of existence of its elements on a certain territory may be observed (see Goshovskii, 1971: 19, 29; Plotnikova, 2004: 18, *et al.*). It is significant that the results of ethnomusicological and linguistic researches are usually in concordance; the borders of the linguistic dialects are mostly at the same time borders of the musical dialects.

The melodic model of the wedding songs taken as the basis for this paper has been established through musical analyses and through its *morphological dominants*, identified as parameters of

primary significance to determine hierarchical relations of the structural elements of every melodic model (according to Maciewsky 2002: 13). This particular wedding melodic model has been noted in several different forms/varieties. It is important to stress that the metro-rhythmic formula of this model can hardly be reduced to one unique pattern. Its morphologic dominants are: 1) versification: non-symmetrical ten-syllable verse, 4+6; 2) melopoetic form built on the basis of repeating of the sung verse, with no inner division; 3) bichord or trichord as tone row (examples with tetrachord are considered to be of newer origin), with two melodic climaxes on the hypertonics: one is near to the beginning and the other near to the end of the sung verse, both gained by glissando-like, syncope movement from tonics to hypertonics and back; 4) rhythmical rests on certain syllables in the verse, the most often on the second and on the eighth and/or ninth (sometimes also on the tenth) syllable; 5) specific performing style: the character is built on a series of tones on one, two or three tones in row in *tenuto* articulation, with clear pronunciation of the text, without special accents, and also without prolongations on the censure of the verse (after the 4<sup>th</sup> syllable); syllables are floating in line according to the specific constructive and aesthetic logic. The other elements that have been registered in these variants are: maintaining the long lasting tone of hypertonics; two-part drone singing; unison singing; refrain pause, cataleptic verse and cadence on the hypertonics.

Besides, there is a spatial/geographical continuity of the same textual contents between the Eastern Šumadija, Crnorečje, Sokobanja, and Shop regions in East Serbia. In geographical distribution of variants of this model there is regularity in consistency of the elements of the musical structure, some of them certainly being constant (non-changeable) elements of the archaic ritual forms.

The variants of this model in the places where they were recorded testify of its use in living practice at weddings, probably by the 1970s or 1980s. It is intriguing and interesting to have so many varieties which are familiar to one another, primarily in the same compositional principle and distribution of accents, but also way of building the form and, maybe the most intriguing question of singing in two-part bourdon manner, or in unison. Maybe in these elements could be found the traces of Shop musical expression and identity, shown both in the two-part and in the unison examples.

On the basis of the spatial distribution of the variants of this model, we could put the question of prominence of certain structural elements in relation to their geographic position, but also in relation to the other, neighboring musical idiom(s) with which this model, as a part of Shop musical culture, has survived in living practice. Some elements are more consistent in the Svrlijig and Crnorečje (both in East Serbia) regions, and some are more fluent on the area of central Serbia. The latter is considered to be the territory of passage (Drobnjaković, 1932: 203; see also Miloradović, 2003: 27-29) between larger cultural areas, so here the elements of this model are combined with elements of the other wedding models used on this territory, keeping some of its main characteristics as recognizable.

### Audio examples

1. *Što su lepi dva cveta planinski*, a wedding song. Crnorečje region, village Dobrujevac. According to the field recording made by Prof. Dr Dragoslav Dević, interpreted by Jelena Jovanović and Aleksandra Pavićević, vocal ensemble Moba (published on: *Vazda žnjeješ, Jano - Serbian traditional songs*, independent edition, Belgrade 2001, Nr. 2).
2. *Šta se sjaji (j)u goru zelenu* - a wedding song. Sokobanja region, village Mužinac. According to the field recording, interpreted by Sanja Ranković and Jelena Jovanović, vocal ensemble Moba (published on the audio cassette *Prioni, mobo - Serbian traditional songs*, Belgrade: Biljeg, 1994, Side B, Nr. 3).
3. *Da l' to grmi, da l' se zemlja trese*, a wedding song. Big Morava Valley, village Rajkinac. Sound Archive of Institute of Musicology (IM) SASA, Tape 47, side A, Nr. 11.
4. *Stari svate, što si odocnio*, a wedding song, same place of recording, same source, cassette KG 1, side B, Nr. 21.
5. *Ženi se Avram delija*, a wedding song. Lepenica region, village Resnik, private collection of Slavica Mihailović, audio cassette II, side B, Nr. 4.

### References

- Cvijić, Jovan. (1931). *Balkan Peninsula and South Slavic Lands. Belgrade.* (in Serbian).
- Dević, Dragoslav. (1990). *Folk Music of Crnorecje Region in the Light of Ethnogenetic Processes.* Belgrade.
- Dević, Dragoslav. (1992). *Folk Music.* In: *Cultural History of Svrlijig, Book II, Language, Culture and Civilisation.* Nis – Svrlijig: Prosveta – Narodni univerzitet, 427-581. (in Serbian).
- Dević, Dragoslav. (2002). "Dinaric and Šop singing in Serbia and migrations", *New Sound* 19: 33-57.
- Drobjaković, Borivoje. (1932). „Sur la composition ethnique de la population de la Šumadija“, Extrait des *Comptes rendus du III-e Congrès des géographes et ethnographes slaves en Yougoslavie 1930*, Belgrade: Imprimerie "Davidović", 199-203.
- Goshovsky, Vladimir. (1971). *On the Wellsprings of Folk Music of the Slavs (Essays in Musical Slavic Studies)*, Moscow: Soviet Composer. (in Russian).
- Hristov, Petko. (2004). "Frontiers of 'Shopluk' and 'Shops' without Frontiers". In: *Hidden Minorities in the Balkans*, Belgrade: Institute for the Balkan Studies of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Special editions 82, 67-82. (in Serbian)

- Jovanović, Jelena. (2013). "Wedding songs' melodic models of Eastern Sumadija and Pomoravlje regions: a contribution to Serbian vocal dialects and identity studies", *Musicology* 13: 29-59. (in Serbian)
- Maciewsky, Igor. (2002). "On differentiation of morphological dominants in traditional music", in *The Art of Oral Tradition. Historical Morphology. Collection of papers, dedicated to the 60<sup>th</sup> jubilee of Izaly Zemtsovsky*. Sankt-Petersburg, 12-27 (in Russian)
- Miloradović, Sofija. (2003). *The Use of Case Forms in the Speech of Paracinsko Pomoravlje. Balkanistic and Ethnomigrational Aspect*. Belgrade: Ethnographical Institute of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Special Edition, Vol 50. (in Serbian).
- Petrović, Radmila and Matović, Ana (1989). "Folk Music of Banja", In: Proceedings of the 36th Congress of the folklorists of Yugoslavia (Sokobanja 1989), Belgrade: Unity of Associations of folklorists of Yugoslavia. Pp. 56–62 (in Serbian).
- Plotnikova, Anna. (2004). *Ethnolinguistic Geography of the South Slavs*, in: *Traditional Spiritual Culture of the Slavs*, Moscow: Russian Academy of Sciences, Institute of Slavistics. (in Russian).
- Rice, Timothy. (2002). "The Geographical Distribution of Part-Singing Styles in Bulgaria". In: *The First International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. Editors: Tsurtsumia, Rusudan and Jordania, Joseph. Pp. 251–265. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.

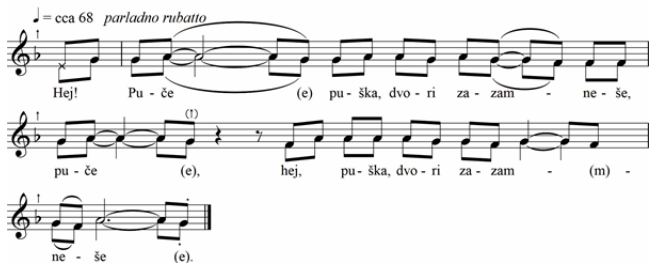
**მაგალითი 1.** (*E*) *Oj jubava, jubava devojko*- საქორწილო სიმღერა. სვრლიიგის რეგიონი, სოფელი ოკრუგლიცა (აღმოსავლეთ სერბეთი), ჩანერილი და გაშიფრული დ. დევიჩის მიერ (1992)

**Example 1.** (*E*) *Oj jubava, jubava devojko* – wedding song. Svrlijig region, village Okruglica (East Serbia), recorded and transcribed by D. Dević (1992).



**მაგალითი 2.** (*Hej*) *Puče puška, dvori zaz'mneše* - საქორწილო სიმღერა. სვრლიიგის რეგიონი, სოფ. ლილინაკი, ჩანერილი და გაშიფრული დ. დევიჩის მიერ (1992).

**Example 2.** (*Hej*) *Puče puška, dvori zaz'mneše* – wedding song. Svrlijig region, village Lalinac, recorded and transcribed by D. Dević (1992).



**მაგალითი 3.** (*I*) *Što su lepi dva cveta planinski* -საქორწილო სიმღერა, ცრნორეჩიეს რეგიონი, სოფელი დობრუევაკი (აღმოსავლეთ სერბეთი), ჩანერილი დ. დევიჩის მიერ (1990), გაშიფრული ე. იოვანოვიჩის მიერ (2000).

**Example 3.** (*I*) *Što su lepi dva cveta planinski* – wedding song. Crnorečje region, village Dobrujevac (East Serbia), recorded by D. Dević (1990), transcribed by J. Iovanović (2000).





**მაგალითი 4.** *(Aj) Vila Vena tri venca zelena* – საქორწილო სიმღერა. სოკობანიას რეგიონი, სოფელი რესნიკი (აღმოსავლეთ სერბეთი), ჩანერილი და გაშიფრულია რ. პეტროვიჩის და ა. მატოვიჩის მიერ (1989).

**Example 4.** *(Aj) Vila Vena tri venca zelena* – wedding song. Sokobanja region, village Resnik (East Serbia), recorded and transcribed by R. Petrović and A. Matović (1989).



**მაგალითი 5.** *Da l' to grmi, da l' se zemlja trese* – საქორწილო სიმღერა. დიდი მორავი-ას ველი, სოფელი რაიკინაკი (ცენტრალური სერბეთი), ჩანერილი რ. პეტროვიჩის მიერ (1974), გაშიფრული ე. იოვანოვიჩის მიერ (2012).

**Example 5.** *Da l' to grmi, da l' se zemlja trese* – wedding song. Big Morava Valley, village Rajkinac (Central Serbia), recorded by R. Petrović (1974), transcribed by J. Jovanović (2012).



**მაგალითი 6.** *Doletoš dva laka junaka* – საქორწილო სიმღერა. ქვემო ლეპინიცას რეგიონი, ბატოჩინა (ცენტრალური სერბეთი). ჩანერილი რ. პეტროვიჩის მიერ (1974), გაშიფრული ე. იოვანოვიჩის მიერ (2012).

**Example 6.** *Doletoš dva laka junaka* – wedding song. Lower Lepenica region, Batočina (Central Serbia), recorded by R. Petrović (1974), transcribed by J. Jovanović (2012).



**მაგალითი 7.** (I) *Zdravče, venče, zdravac u planini* – წმ. გიორგის სიმღერა. ქვემო ლეპენიცას რეგიონი, სოფ. ცრნი კაო, ჩანერილია ს. მიჰაილოვიჩის და ე. იოვანოვიჩის (2005), ჩამწერი უ.უ. (2008).

**Example 7.** (I) *Zdravče, venče, zdravac u planini* – St. George's Day song. Lower Lepenica region, village Crni Kao, recorded by S. Mihailović and J. Jovanović (2005), recorded by J. J. (2008).

$\text{♩} = 108$

I, zdrav - če, ven - če, zdra - vac u pla - ni - ni,  
zdra - vac u pla - ni - ni. o.f.

**მაგალითი 8.** *Izvi se tanac iz grada* – საქორწილო სიმღერა. ლეპენიცას რეგიონი, სოფ. რესნიკი (ცენტრალური სერბეთი), ჩანერილია ს. მიჰაილოვიჩის, ნოტებზე გადატანილია ე. იოვანოვიჩის (2006).

**Example 8.** *Izvi se tanac iz grada* – wedding song, Lepenica region, village Resnik (Central Serbia), recorded by S. Mihailović (1995), transcribed by J. Jovanović (2006).

$\text{♩} = \text{cca } 120$

I - zvi se, ta - nac iz gra - da,  
ta - nac iz gra - da. o.f.

**Audio Example 1** - *Što su lepi dva cveta planinski*, a wedding song, Crnorečje region, village Dobrujevac. According to the field recording made by Prof. Dr Dragoslav Dević, interpreted by Jelena Iovanović and Aleksandra Pavićević, vocal ensemble Moba (published on: *Vazda žnjeješ, Jano - Serbian traditional songs*, independent edition, Belgrade 2001, Nr. 2).

საქორწილო სიმღერა, ცრნორეჩიეს რეგიონი, სოფ. დობრუევაკი. პროფ. დრ. დრაგოსლავ დევიცის საექსპედიციო ჩანაწერების მიხედვით, გაშიფრული ე. იოვანოვიჩის და ალექსანდრა პავიჩევიჩის მიერ, ვოკალური ანსამბლი “მოზა” (ნაშრომში: *Vazda žnjeješ, Jano – სერბული ტრადიციული სიმღერები*, დამოუკიდებელი გამოცემა, ბელგრადი 2001, № 2).

**Audio Example 2** - *Šta se sjaji (j)u goru zelenu* - a wedding song, Sokobanja region, village Mužinac. According to the field recording, interpreted by Sanja Ranković and Jelena Iovanović, vocal ensemble Moba (published on the audio cassette *Prioni, mobo - Serbian traditional songs*, Belgrade: Biljeg, 1994, Side B, Nr. 3).

საქორწილო სიმღერა, სოკობანიას რეგიონი, სოფელი მუჟინაკი, საექსპედიციო ჩანაწერების მიხედვით, გაშიფრული სანია რანკოვიჩის და ე. იოვანოვიჩის მიერ, ვოკალური ანსამბლი “მოზა” (გამოიცა აუდიო კასეტაზე *Prioni, mobo – სერბული ტრადიციული სიმღერები*, ბელგრადი: ბილიეგი, 1994, გვერდი ბ, № 3)

**Audio Example 3** - *Da l'to grmi, da l'se zemlja trese*, a wedding song, Big Morava Valley, village Rajkinac. Sound Archive of Institute of Musicology (IM) SASA, Tape 47, side A, Nr. 11.

საქორწილო სიმღერა, დიდი მორავიას ველი, სოფ. რაიკინაკი. მუსიკოლოგიის ინსტიტუტის ხმოვანი არქივი (IM) SASA, ფირი 47, გვერდი ა, № 11.

**Audio Example 4** - *Stari svate, što si odocnio*, a wedding song, same place of recording, same source, cassette KG 1, side B, Nr. 21.

საქორწილო სიმღერა, იგივე ჩანწერის ადგილი, იგივე წყარო, კასეტა KG 1, , გვერდი ბ, № 21

**Audio Example 5** - *Ženi se Avram delija*, a wedding song, Lepenica region, village Resnik, private collection of Slavica Mihailović, audio cassette II, side B, Nr. 4.

საქორწილო სიმღერა, ლეპენიკას რეგიონი, სოფელი რესნიკი, სლავიკა მიჰაილოვიჩის კერძო კოლექცია, აუდიო კასეტა II, გვერდი ბ, № 4.

**მრავალხმიანი სიმღერის როლი ინტერაქტიული დიალოგის შექმნაში:  
სარგულ-ებრაული გუნდი ძმები ბარუხები ბელგრადიდან**

**შესავალი**

წინამდებარე კვლევაში ყურადღებას გავამახვილებ მრავალხმიანი სიმღერის როლზე ინტერეთნიკურ კომუნიკაციაში ბელგრადის<sup>1</sup> სერბულ-ებრაული გუნდის „Baruch Brothers“ – ძმები ბარუხების მაგალითზე. 1879 წ. სერბულ-ებრაული საზოგადოების სახით დაარსებული ეს გუნდი თავისი 137-წლიანი ხანგრძლივი ტრადიციით ერთ-ერთი უძველესი ებრაული გუნდია მსოფლიოში და შერეული გუნდის განსაკუთრებულ სახეს წარმოადგენს. თავისი უწყვეტი არსებობის გამო, იგი შეგვიძლია განვიხილოთ, როგორც ჟღერადი კულტურული ძეგლის ნაირსახეობა.

წარმოდგენილი შრომა ეყრდნობა ჩემს საექსპედიციო კვლევას, რომელიც ჩატარდა ბელგრადში 2015 წ. მარტიდან 2016 წ. მაისის ჩათვლით. კვლევის განმავლობაში ვიყენებდი ინტერვიუების მეთოდს და ჩავინერე არაოფიციალური ინტერვიუები სერბულ-ებრაული გუნდ ძმები ბარუხების ორივე სქესის, სხვადასხვა ასაკის წევრებთან. როცა მათ კონცერტებს ვესწრებოდი, ვაკვირდებოდი აუდიტორიას და ვესუბრებოდი მსმენელებს<sup>2</sup>.

კვლევის მიზანია მრავალხმიანი სიმღერის როლის შესწავლა ერთობლივი ინტერკულტურული დიალოგისა და ურთიერთთანამშრომლობის გაღრმავებაში დიაქრონულ პერსპექტივაში და მომდერალთა მონაყოლის, ასევე, საარქივო მასალისა და გუნდის შემოქმედების შესახებ არსებული პუბლიკაციების საფუძველზე.

**ბელგრადის ებრაული თემი**

მკვლევრები ვერ თანხმდებიან, როდის შემოვიდნენ და დასახლდნენ პირველად ებრაელები ბელგრადში, ამასთან დაკავშირებით ერთიანი აზრი არ არსებობს (Hrabak, 2009: 13-14). რიგი ავტორებისა ამტკიცებს, რომ ებრაელები სერბეთში ცხოვრობენ რომაული იმპერიის დროიდან (Benbassa and Rodrigue, 2000; Ćvorović, 2015: 2). ადრეული წერილობითი ცნობები ებრაელების შესახებ მოგვეპოვება მეთექვსმეტე საუკუნის შუა პერიოდიდან. ესენი იყვნენ რომანიოტები, რომლებიც ბერძნულ ენაზე საუბრობდნენ (Hrabak, 2009: 6-15). იდიშზე მოსაუბრე აშქენაზებმა ცენტრალური ევროპიდან და უნგრეთიდან, ისევე, როგორც ებრაელებმა იტალიიდან, თავი შეაფარეს ბელგრადს (Sorić, 1988: 124; Vlahović, 1994: 162; Hrabak, 2009: 25). XV საუკუნის ინკვიზიციის მიერ რელიგიური დევნის შედეგად, სეფარდები, რომლებიც ლადინოზე საუბრობდნენ, გადავიდნენ ესპანეთსა და პორტუგალიაში (Vlahović, 1994: 162). ბელგრადელ ებრაელთა თემი გაფართოვდა ოსმალების მიერ 1521 წელს ქალაქის დაპყრობის შემდეგ (Hrabak, 2009: 24).

ბელგრადის ებრაელთა თემმა გაიზიარა სერბი საზოგადოების ბედი და განვითარების, სტაგნაციისა და დაღმასვლის პერიოდები, რომლებიც ციკლურად ერთმანეთს მოსდევდა.

<sup>1</sup> მოხსენება შესრულებულია სერბეთის განათლების, მეცნიერებისა და ტექნიკური განვითარების სამინისტროს პროექტის: *მულტიეთნიკურობა, მულტიკულტურალიზმი, მიგრაციები — თანამედროვე პროცესი* – ფარგლებში.

<sup>2</sup> მაღლობს ვუხდი ყველას, ვინც მონაწილეობა მიიღო კვლევაში, განსაკუთრებით, ბ-ნ სტეფან ზაკიჩსა და გუნდის მომდერალსა და სოლისტ-ინსტრუმენტალისტს აბინონ სილვას, რომელმაც მომწოდა მეტად ღირებული ინფორმაცია გუნდის შესახებ.

ბელგრადელმა ებრაელებმა განავითარეს რელიგიური, კულტურული და ეკონომიკური აქტივობები (Hrabak, 2009: 6). მე-17 საუკუნის მეორე ნახევარში ებრაელთა თემის რიცხოვნობის ზრდა შეჩერდა. ავსტრიელებმა 1688წ. დაიპყრეს ბელგრადი. სხვა ნგრევებთან ერთად, მათ დაწვეს ებრაელთა მაჰალა. მე-18 ს. დასასრულისთვის ბელგრადს უკვე გადატანილი ჰქონდა ავსტრიული ოკუპაციის ორზე მეტი მცდელობა, სადაც დაზარალდნენ სერბები და სხვა ეთნიკური ჯგუფების წარმომადგენელები, მათ შორის ებრაელებიც (Sorić, 1988: 124). მე-19 ს. დასაწყისისთვის, პრინც მილოშის (1815-1839) პირველი მმართველობის დროს, ებრაული თემი აღორძინებას განიცდის.

უშუალოდ II მსოფლიო ომის წინ ბელგრადში ცხოვრობდა დაახლოებით 10.000 ებრაელი (Popović 1997; Čvorović, Nikolić 2015, 299). ებრაული თემი სერბეთში თითქმის სრულიად განადგურდა II მსოფლიო ომის დროს ჰოლოკოსტში გერმანიის ოკუპაციის შედეგად (Ristović 2010; Čvorović, Nikolić, 2015: 300-301). გადარჩენილ ებრაელთა ნახევარზე მეტი გადასახლდა ისრაელის კვლავშექმნილ სახელმწიფოში 1948-52 წლებში (Lebl, 2007; Čvorović, Nikolić, 2015: 302). ამჟამად, სერბეთში ებრაელთა თემების ფედერაცია წარმოადგენს ორგანიზაციას, რომელიც აერთიანებს სერბეთის ტერიტორიაზე მყოფ ყველა ებრაულ თემს. ეს თანასაზოგადოება შედგება 3300 წევრისგან (Jevrejska opština Beograd 2016).

### **სერბულ-ებრაული სიმღერის საზოგადოება – გუნდი *ძმები ბარუხები***

სერბულ-ებრაული სიმღერის საზოგადოება დაარსდა 1879 წ. ბელგრადში (Sindik, 2009: 455). გუნდის სახელწოდების ცვლილება მიანიშნებს სხვადასხვა ისტორიულ პერიოდში სერბეთის საზოგადოების სოციალურ და პოლიტიკურ ატმოსფეროში მიმდინარე პროცესებზე (სურ. 1).

თავდაპირველად გუნდს ეწოდებოდა „*The First Jewish Singing Society*” („*მომღერალ ებრაელთა პირველი საზოგადოება*“). წლების შემდეგ ეს სახელწოდება შეიცვალა შემდეგნაირად – „*Serbian-Jewish Singing Society*” („*სერბ-ებრაელ მომღერალთა საზოგადოება*“). ეს სახელწოდება გუნდს ჰქონდა 1941 წლამდე (Hofman, 2004: 36). თავისთავად დასახელება მიუთითებს ებრაული ტრადიციის დაფასებასა და სერბულ-ებრაულ ორმხრივ ურთიერთობებზე. გუნდის განსაკუთრებულობა იმაშია, რომ, დღიდან დაარსებისა, იგი ეთნიკურად შერეული იყო, წევრების უმრავლესობა, პირველყოვლისა, უფროხილდებოდა რელიგიური და ეთნიკური უმცირესობების მემკვიდრეობას. ეს სიტუაცია მით უფრო საინტერესოა, რომ, მაშინ, როდესაც გუნდი დაარსდა, მე-19 ს. მეორე ნახევარში ევროპაში გავრცელებული იყო ანტისემიტიზმი. მე-20 საუკუნეშიც და დღესაც სერბული საზოგადოება მუდმივად ამჟღავნებს კეთილგანწყობას ებრაული თემისადმი, რისი დამადასტურებელია, სხვათა შორის, ამ გუნდის არსებობაც.

განსაკუთრებით საინტერესოა, რომ გუნდის დირიჟორებიდან ბევრი სერბი იყო, ცნობილი კომპოზიტორები, მაგალითად, ს. მოკრანიაკი, ს. პრისტიჩი, ჯ. მარინკოვიჩი (Hofman, 2004: 36). გენდერული თვალსაზრისით, კოლექტივი თავიდან ჩამოყალიბდა, როგორც მამაკაცთა გუნდი. თუმცა, ძალიან მალე, გვიან მე-19 ს.-ში იგი გარდაიქმნა შერეულ მამაკაცთა და ქალთა გუნდად.

მეორე მსოფლიო ომის დროს, სერბეთის გერმანული ნაცისტური ოკუპაციის დროს, ბელგრადიც, სერბებიც, ებრაელებიც, ბოშებიცა და სხვა ეროვნების მოქალაქეებიც ძალიან დაზარალდნენ. გუნდის ორმოცდაათი მომღერალი და სამი დირიჟორი დაიღუპა საკონცენტრაციო ბანაკებსა და ფაშისზმის წინააღმდეგ ბრძოლაში (Hofman, 2004: 113-114).

II მსოფლიო ომის შემდეგ გუნდმა გააგრძელა მუშაობა. მათი პირველი შესრულება გადარჩენილ წევრთა მცირე რაოდენობის შემადგენლობით ბელგრადში 1944 წლის შემოდგომაზე შედგა. მიუხედავად ამისა, ომისშემდგომ პერიოდში, ეკონომიკური

კრიზისისა და ებრაელთა ისრაელში წასვლის შემდეგაც, გუნდმა გააგრძელა რეგულარული აქტივობა 1952 წლამდე სახელწოდებით „Choir with the Jewish Community of Belgrade“ (Hofman, 2004: 31-32). 1962 წ. გუნდს დაერქვა *ძმები ბარუხები* კომუნისტური რევოლუციონერების საპატივცემულოდ (Hofman, 2004: 36-37).

დღესდღეობით, სერბ-ებრაელ მომღერალთა საზოგადოება – გუნდი *ძმები ბარუხები* წარმოადგენს ბელგრადში ებრაული თემის ნაწილს. რეპეტიციები ტარდება ორჯერ კვირაში (და უფრო ხშირად, როდესაც ეს აუცილებელია) ებრაული თემის შენობაში.

კონცერტები ხშირად ტარდება ამ შენობის კონგრესის დარბაზში. დღიდან დაარსებისა, გუნდს ფინანსურად ეხმარება ბევრი ორგანიზაცია და კერძო პირი, ისეთი, როგორიცაა Memorial Foundation for Jewish Culture, The Dutch Jewish Humanitarian Fund და ა.შ. (Hofman, 2004: 52-54).

ყოველ წელს გუნდი ატარებს უამრავ საჯარო წარმოდგენას, კონცერტს სამშობლოსა და საზღვარგარეთ. რეპერტუარი იცვლება კონცერტების მოთხოვნის შესაბამისად. გუნდი რეგულარულად გამოდის პოლოკოსტის მსხვერპლთა ხსოვნისადმი მიძღვნილ ღონისძიებებზე. მათი შესრულების მოსმენა შესაძლებელია ბელგრადის სინაგოგაში.

გუნდს *ძმები ბარუხები* აქვს ძალიან მდიდარი და მრავალფეროვანი რეპერტუარი. ღირიჟორი შტეფან ზეკიჩი ხუმრობით ამბობს, რომ გუნდი ასრულებს მუსიკალურ კომპოზიციებს „ბახიდან სევედაჰა-მდე“, გულისხმობს რა იმას, რომ მათი რეპერტუარი შედგება კლასიკური, სასულიერო და ტრადიციული კომპოზიციებისგან. როდესაც ვსაუბრობთ სევედაჰ-ზე, უნდა აღინიშნოს, რომ იგი განეკუთვნება სევედალინკის (*sevdalinka*) ჟანრს და ძალიან პოპულარულია ყოფილი იუგოსლავიის ტერიტორიაზე; რეალურად, ფესვებით ეს ჟანრი სეფარდებისკენ მიდის. გუნდს აქვს მდიდარი სანოტო ბიბლიოთეკა. სამუშაო კონცეფციის თანახმად, ებრაული და სერბული კულტურული მემკვიდრეობა, პირველყოვლისა, დაცულია. გუნდის რეპერტუარი, ებრაულ და სერბულ სასულიერო მუსიკასთან ერთად, შედგება სხვადასხვა პატრიოტული და გმირული სიმღერისგან.

სერბი კომპოზიტორების ნაწარმოებებიდან გუნდი ასრულებს მოკრანიაკის (აუდიომაგ. 1), ჰრისტიჩის, ტაჟიჩიჩის და სხვ. ნაწარმოებებს; ებრაელ კომპოზიტორთა ნაწარმოებებიდან – ჰ. ალექსანდერის, ს. ალმანის, ე. ამირანის, კ. ბერიჩის, ლ. ბერნსტაინის და სხვ. კომპოზიციებს (Hofman, 2004: 57). ბერიჩმა გადაიტანა სეფარდული სიმღერები და ზოგიერთი ხალხური სიმღერა იდიშზე. დასავლეთ ევროპული მუსიკის თვალსაზრისით, რეპერტუარი ძალიან კომპლექსურია (აუდიომაგ. 2), ლასოსა და პალესტინას ტიპის გვიანი რენესანსის კომპოზიტორებით დაწყებული მონტევერდით, ბახით, მოცარტით, დვორჟაკით, ვივალდითა და თანამედროვე კომპოზიტორებით დამთავრებული.

გუნდი ასრულებს *a capella* პროგრამას, მაგრამ, ამასთან ერთად, ვოკალურ-ინსტრუმენტულ ნაწარმოებებს, კანტატებს. ეს იყო პირველი მოყვარულთა საზოგადოება, რომელიც მონაწილეობდა ოპერაში ორ ომს შორის ისტორიულ პერიოდში. მათ იმღერეს ბელგრადის ეროვნულ თეატრში ბედრჟიხ სმეტანას ოპერაში „გაყიდული საპატარძლო“. 2015 წლის 9 მაისს, გამარჯვების დღის ყოველწლიურ დღესასწაულზე მათ შეასრულეს პარტიზანების სიმღერა „Through the woods and forests“ და ეროვნულ-განმათავისუფლებელი ბრძოლის ამსახველი ზოგიერთი სხვა სიმღერა, მაგალითად, ისეთი, როგორიცაა „მარშალ ტიტოს გვერდით“. მეორე დღეს, ბელგრადელ ებრაელთა ტანჯვის დღეს, მათ იგივე სიმღერები ბელგრადში, სტარო საიმიშტეზე ებრაულად შეასრულეს. I მსოფლიო ომის 100 წლისთავის ღონისძიებაზე, 2015 წ., გუნდმა მონაწილეობა მიიღო პროექტში „მოსეს რწმენის სერბები სერბეთის თავისუფლებისათვის ბრძოლაში“. ამასთან დაკავშირებით, მათ შეასრულეს უამრავი სერბული პატრიოტული სიმღერა, ზოგიერთი მათგანი – ებრაულად.

გუნდი *ძმები ბარუხები* რეპერტუარს ასრულებს რამდენიმე ენაზე: სერბულზე,

ივრითზე, იდიშზე, ლადინოზე, საეკლესიო სლავურზე, ლათინურზე, ინგლისურზე, ფრანგულზე, იტალიურზე და ა.შ (აუდიომაგ. 3, 4).

გუნდის წევრების უმეტესობა ივრითზე არ საუბრობს და ნოტებში ტექსტი მოცემული აქვთ ტრანსკრიფციით – კირილიცათი ან სერბული ლათინურით. ივრითის სწორად წარმოთქმაში მათ ეხმარებათ ბელგრადის რაბინი ისაკ ასიელი. როდესაც ისინი კონცერტით ისრაელში გამოდიოდნენ, შტეფან ზაკიჩს მიულოცეს მისი კარგი ივრითი და არავის სჯეროდა, რომ იგი რეალურად არ საუბრობს, მხოლოდ მღერის ამ ენაზე. მსგავსი ფენომენი ჩავინერე ზოგიერთ სხვა სერბულ გუნდში, სადაც გუნდის წევრები არ საუბრობდნენ იმ ენაზე, რომელზეც მღეროდნენ. შეიძლება დავასკვნათ, რომ მიუხედავად იმისა, ვსაუბრობთ ენაზე თუ პასიურ დონეზე ვიცით იგი, არის, ასევე, ენები, რომლებზეც ჩვენ ვმღერით. ამ შემთხვევაში, მომღერლები მხოლოდ გადმოგვცემენ ინფორმაციას მისი სიღრმისეული გაცნობიერების გარეშე.

გუნდს *ძმები ბარუხები* ყოფილ იუგოსლავიაში მნიშვნელოვანი როლი ჰქონდა. გუნდის წევრებს, გარდა იმისა, რომ ატარებდნენ კონცერტებს მთელი იუგოსლავიის მასშტაბით, საზღვარგარეთ უამრავი წარმოდგენა და ტური ჰქონდათ. მე-20 საუკუნის მეორე ნახევარში, „ცივი ომისა“ და მსოფლიოს ბლოკებად დაყოფის პერიოდში, ამ გუნდს სოციალისტური ქვეყნიდან ჰქონდა ბევრი კონცერტი ე.წ. დასავლურ ქვეყნებში – შვეიცარიაში, დიდ ბრიტანეთში და ა.შ (სურ. 2). 1978 წ. გუნდი გაემართა ძალიან ხანგრძლივ და მნიშვნელოვან ტურში ამერიკაში. 42 დღის განმავლობაში მათ მოიარეს უამრავი დიდი და პატარა ქალაქი აღმოსავლეთ სანაპიროზე. ტურში შედიოდა კონცერტი კარნეგი ჰოლში, ნიუ იორკში. მათი კონცერტის შემდეგ დღეს SFRJ-ის პრეზიდენტი იოსიფ ბროზ ტიტო ეწვია ნიუ იორკს. ტურის განმავლობაში გუნდის წევრები რჩებოდნენ ებრაელთა ოჯახების სახლებში. ამგვარად დამყარდა პირადი კონტაქტი და მათი მეშვეობით თავისებური მიკრო-მულტიკულტურული დიალოგი (სურ. 3).

დიაქრონული თვალსაზრისით, გუნდი თანამშრომლობდა ინსტუმენტალისტებთან, ორკესტრებთან და სოლო მომღელებთან. მიუხედავად იმისა, რომ ეს, პირველყოფილსა, მოყვარულთა საზოგადოება (ანუ ფორმალური განათლება საჭირო არაა, საზოგადოების წევრი რომ გახდე), გუნდის ხანგრძლივი ისტორიის მანძილზე ბევრი პროფესიონალი მუსიკოსი მღეროდა აქ, მათ შორის, ოპერის სოლისტებიც. დავასახელებ მხოლოდ რამდენიმე მათგანს – ჯორჯა კაჩარევიჩი, იარდანკ იოვანოვიჩი, დუშკო ცვეიმი, ბრედა კალეფი. აქ, ასევე, მღეროდნენ ცნობილი მსახიობები, მათ შორის სერბი მსახიობი ალიოშა ვუჩკოვიჩი.

გუნდს გამოშვებული აქვს ორი LP ალბომი და ერთი CD. მათ მიღებული აქვთ უამრავი ადგილობრივი და საერთაშორისო ჯილდო.

გუნდს *ძმები ბარუხები* აქვს სამხატვრო საბჭო. დირიჟორი ერთ-ერთია, ვისაც დიდი გავლენა აქვს რეპერტუარის ჩამოყალიბებაზე. შტეფან ზეკიჩი მთავარი დირიჟორია 2006 წლიდან და გუნდის წევრია 18 წლის განმავლობაში, მისი საშუალო სკოლაში ყოფნის პირველი დღიდან. გარდა ამისა, ზეკიჩი ოპერის დირიჟორია ეროვნულ თეატრში, სადაც მისი წინამორბედი დეჟან სავიჩი, ასევე, იყო გუნდის *ძმები ბარუხები* წევრი ბევრი წლის განმავლობაში.

სერბულ-ებრაული გუნდი აერთიანებს ახალგაზრდებს (სურ. 4). ინტერვიუებში ჩემი რესპონდენტები ყოველთვის ხაზს უსვამდნენ, რომ სიმღერის ერთ-ერთი მთავარი მოტივი იყო „ურთიერთობა და კომუნიკაცია“. დღეს მომღერლების უმეტესობა ასევე სერბია. მიუხედავად ამისა, მათ და ებრაელთა გარდა, აქაა რამდენიმე სხვა ეროვნების წევრი. საინტერესოა, აღინიშნოს, რომ გოეთეს ინსტიტუტის ახლანდელი დირექტორი, მათიას მიულერი გუნდს შემოუერთდა 3 წლის წინ – მალევე, როგორც კი ჩამოვიდა ბელგრადში.

ამჟამად, გუნდში 80 წევრია და 40 მათგანი რეგულარულად ესწრება რეპეტიციებს.

20-დან 27 წლამდე მომღერლების პროცენტი, უმეტესად სტუდენტებისა, ამჟამად უდიდესია. დაახლოებით ათი მომღერალი საშუალო სკოლის მოსწავლეა. არის რამდენიმე საშუალო ასაკის მომღერალი. გუნდში არაა ბევრი ხანდაზმული მომღერალი, 65 წლის ზევით, მაგრამ ისინი რეგულარულად მოდიან რეპეტიციებზე. ყველაზე ხანდაზმული მომღერალი, აბინონ სილვიო, 70 წლისაა და 48 წელი გუნდშია (სურ. 5). წლების განმავლობაში იგი იყო სოლისტი და უკრავდა აკორდეონზე. გუნდის წევრებს შორის ურთიერთობისას არაა თაობებს შორის განხეთქილება, ცხადია, რომ ისინი ჰარმონიულად ფუნქციონირებენ.

გვიან 1990-იანებში ყოფილი იუგოსლავიის დაშლის დროს და დიდი ეკონომიკური და სოციალური კრიზისის პერიოდში, გუნდი აღმავლობას განიცდიდა, ისევე, როგორც მის მონაწილეთა რაოდენობა. დაახლოებით 100 წევრი ესწრებოდა რეგულარულად რეპეტიციებს. სარეპეტიციო დარბაზი სავსე იყო. მინდა აღვნიშნო, რომ ამ პერიოდში საგუნდო ანსამბლების სერბეთის საზოგადოებაში გაერთიანების დიდი ინტერესი იყო. დაახლოებით 2000 წ. გუნდში *ძმები ბარუხები* თავისებური გარდატეხა მოხდა – მათი წევრების რაოდენობა შემცირდა.

გენდერულ შემადგენლობას რაც შეეხება, ქალები ყოველთვის უმეტესობაში იყვნენ, ისინი წევრების 2/3-ს შეადგენენ. ჩემი კვლევისას მივიღე ინფორმაცია იმის შესახებ, რომ მოყვარულთა სიმღერასთან დაკავშირებით, კაცებს ხშირად აქვთ აზრი, რომ ეს არაა „საკმარისად მამაკაცური აქტივობა“. მეორე მხრივ, აქ უამრავი დაქორწინებული წყვილია, ვინც გუნდში შეხვდა ერთმანეთს. აქ ეთნიკურად შერეული წყვილებია. მომღერლებს მოჰყავთ თავიანთი შვილები გუნდის კონცერტებზე. კონცერტების შემდეგ ისინი განაგრძობენ ურთიერთობას. ხანდაზმული წევრები აღნიშნავენ, რომ განსხვავებაა გუნდის წევრებს შორის სოციალური ურთიერთქმედების გზებსა და ინტენსივობაში. კერძოდ, 1960-1990-იანების პერიოდში გუნდის წევრები დიდ დროს ატარებდნენ ერთად. რეპეტიციების შემდეგ ისინი აგრძელებდნენ ურთიერთობას თავიანთ სახლებში, მაგრამ, უმეტესწილად, მიდიოდნენ რესტორნებსა და კაფეებში. 1990-იანების ეკონომიკური კრიზისის გამო, შეიზღუდა სახლში ვიზიტები. 2000-იანებიდან გამოიკვეთა საზოგადოებრივი კვების ადგილებში ურთიერთობის აღდგენის ტენდენცია, მაგრამ ისინი ხაზს უსვამენ, რომ „ეს ის არაა, რაც ადრე იყო ხოლმე“.

კვლევის დროს მიღებული ანალიზის საფუძველზე შეიძლება დავასკვნათ, რომ არსებობის ხანგრძლივი ისტორიის მანძილზე სერბულ-ებრაულ გუნდს *ძმები ბარუხები* თავისი ნვლილი შეაქვს ინტერეთნიკური და მულტიკულტურული დიალოგის შენარჩუნებაში, პირველყოვლისა, მიკრო დონეზე, გუნდის წევრებს შორის და, შესაბამისად, საკუთარი მაგალითით, ადგილობრივი თემის დონეზე — ბელგრადში. სერბეთსა და მის ფარგლებს გარეთ საკონცერტო ტურების მიზანია გლობალურ დონეზე დიალოგის დამყარება და სერბ და ებრაელ ხალხთა კულტურებსა და მათ შორის არსებული კავშირის წარმოჩენა.

**თარგმნა მარიკა ნადარეიშვილმა**



**აუდიომაგალითები:**

1. *II Rukovet* (მეორე გარლანდი), სტევან სტოიანოვიჩ მორკანიაკი. ბელგრადში 2008წ. ხელოვნების პავილიონ ცვიეტა ზუზორიჩ-ში ჩატარებული კონცერტის ცოცხალი ჩანაწერი. გუნდი *ძმები ბარუხები*, დირიჟორ სტეფან ზეკიჩის პირადი მუსიკალური არქივი.
2. ალექსანდრე გრეჩანინოვი. ანტიფონები (103-ე ფსალმუნი). ბელგრადში, 2008 წ. ხელოვნების პავილიონ ცვიეტა ზუზორიჩ-ში ჩატარებული კონცერტის ცოცხალი ჩანაწერი. გუნდი *ძმები ბარუხები*, დირიჟორ სტეფან ზეკიჩის პირადი მუსიკალური არქივი.
3. სიმონა მიდიმონა (ტექსტი ხაიმ შალმონისა, მუსიკა – შლომო ვაისფიშის, არანჟირება – ჯოშუა იაკობსონისა). ბელგრადში 2007 წ. ებრაული თემის დარბაზში ჩატარებული კონცერტის ჩანაწერი. *ძმები ბარუხების* გუნდი, დირიჟორ სტეფან ზეკიჩის პირადი მუსიკალური არქივი.
4. ჰასიდური სიმღერა, ალექსანდრ ეუჟიჩი. ბელგრადში 2007წ. ებრაული თემის დარბაზში ჩატარებული კონცერტის ჩანაწერი. *ძმები ბარუხების* გუნდი, დირიჟორ სტეფან ზეკიჩის პირადი მუსიკალური არქივი.

GORDANA BLAGOJEVIĆ  
(SERBIA)

THE ROLE OF POLYPHONIC SINGING IN THE ESTABLISHMENT OF  
INTERETHNIC DIALOGUE: SERBIA-JEWISH *BARUCH BROTHERS* CHOIR  
FROM BELGRADE

**Introduction**

In this research I focused on the role of polyphonic singing in the interethnic communication on the example of the Serbian-Jewish choir *Baruch Brothers* from Belgrade<sup>1</sup>. Founded in 1879 as the *Serbian-Jewish Singing Society*, the choir with its 137 years long tradition represents one of the oldest Jewish choirs in the world and is an exceptional example of a mixed choir. Due to its continuous existence, it can be considered a kind of a *sound* cultural monument.

This work is based on my own field research which was conducted in Belgrade in the period from March 2015 to May 2016. During the research I used the interview method and made informal interviews with the members of the Serbian-Jewish choir *Baruch Brothers* from Belgrade, of both genders, different age structure. While attending their concerts, I observed reactions of the audience and talked to individual listeners<sup>2</sup>.

The aim of the research is to look at the role of a joint polyphonic singing in the deepening of the interethnic dialogue and cooperation, both in the lives of the singers and their surroundings, from a diachronic perspective and through the analysis of collected narratives of the singers, as well as through the insight into the archive material and the existing publications about the choir activities.

**The Jewish community in Belgrade**

Regarding the determining of the date of when Jews first came and inhabited the territory of today's Belgrade there is a disagreement on the matter among different authors (Hrabak, 2009: 13-14). A number of authors claim that Jews have been present in Serbia since Roman times (Benbassa and Rodrigue, 2000; Čvorović, 2015: 2). The earliest written information on Jews in Belgrade dates from the mid-tenth century. Those were the Romaniote Jews who spoke the Greek language (Hrabak, 2009: 6-15). The Ashkenazi Jews from Central Europe and Hungary, Yiddish speakers, as well as Italo-phonetic Jews from Italy, found refuge in Belgrade (Sorić, 1988: 124; Vlahović, 1994: 162; Hrabak, 2009: 25). As a result of religious persecutions conducted by the Inquisition in 15th century the Sephardi Jews who spoke Ladino moved from Spain and Portugal (Vlahović, 1994: 162). The Belgrade Jewish community became larger after the Ottoman conquest of the city in 1521 (Hrabak, 2009: 24).

The Jewish community in Belgrade shared the destiny of the Serbian society and periods of development, stagnation and decrease cyclically followed one another. Belgrade Jews developed

---

<sup>1</sup>This paper is the result of Project no. 177027: *Multiethnicity, Multiculturalism, migrations – contemporary process*, by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia.

<sup>2</sup>I owe great thanks to all who took part in this research, especially the choir conductor Mr Stefan Zekić and the choir singer and instrumental solo player Abinon Silva who gave me precious information regarding the choir and helped me greatly in my research.

religious, cultural and economic activities (Hrabak, 2009: 6). The growth of the Jewish community was stopped in the second half of 17th century. Austrians occupied Belgrade in 1688. Among other desolations, they burnt the Jewish mahal. By the end of 18th century Belgrade had already survived two more Austrian occupations, in which Serbian and residents of other ethnic belonging suffered, among whom also Jews (Sorić, 1988: 124). At the beginning of 19th century, during the first government of Prince Miloš (1815-1839) the Jewish community thrives (Sorić, 1988: 125).

Right before World War II about 10.000 Jews lived in Belgrade (Popović 1997; Čvorović, Nikolić 2015, 299). Jewish community in Serbia was almost completely destroyed in the Holocaust during the German occupation in World War II (Ristović 2010; Čvorović, Nikolić, 2015: 300-301). More than a half of the surviving Jews moved out into the newly formed state of Israel in the period from 1948 to 1952 (Lebl 2007; Čvorović, Nikolić, 2015: 302). Nowadays, the Federation of Jewish Communities in Serbia is an institution which connects all Jewish communities on the territory of Serbia. This community has 3300 members (Jevrejska opština Beograd 2016).

### **The Serbian-Jewish singing society – "Baruch Brothers" choir**

The *Serbian-Jewish Singing Society* was founded in 1879 in Belgrade (Sindik, 2009: 455). The changes of the choir's name indicate the changes in social and political atmosphere in Serbian society throughout different historical periods (fig. 1).

The choir was originally called *The First Jewish Singing Society*. This name was changed into *Serbian-Jewish Singing Society* a year later. Under this name the choir worked until 1941 (Hofman, 2004: 36). The name itself shows the concept of cherishing Jewish tradition and building mutual Serbian-Jewish relations. What makes it special is the fact that ever since its founding the choir has been ethnically mixed with a larger share of the majority people's members who primarily cherish musical inheritance of a religious and ethnic minority. The whole situation is inasmuch more specific considering the antisemitic attitude which spread through Europe in the second half of 19th century, at the time when the choir was founded. Throughout 20th century and until today Serbian society has continuously cherished propitious attitude towards the Jewish community, a testimony to which is, among other things, the existence of this choir.

It is especially interesting that many of the choir conductors were Serbs, prominent composers, for example S. Mokranjac, S. Hristić, J. Marinković (Hofman, 2004: 36). Regarding the gender structure, the choir was initially formed as a male ensemble. However, very soon, in the late 19th century it became a mixed male-female choir.

In World War II during the German Nazi occupation of Serbia, therefore in Belgrade as well, a large number of Serbian, Jewish, Roma and civilians of other nationalities suffered greatly. Fifty singers and three conductors of the choir were killed in concentration camps and fights against fascism (Hofman, 2004: 113-114).

After World War II the choir continued its work. Their first performance with a small number of surviving members took place in Belgrade in autumn of 1944. However, as a result of economic crisis in the postwar period and the further moving out of the Jews into Israel the choir continued its regular activities until 1952 under the name of "Choir with the Jewish Community of Belgrade" (Hofman, 2004: 31-32). The choir was named *Baruch Brothers* in 1962 after the communist revolutionaries (Hofman, 2004: 36-37).

Today the Serbian-Jewish singing society – the *Baruch Brothers* choir is a section of the Jewish Community of Belgrade. Rehearsals take place twice a week (and more frequently when it

is necessary) in the Jewish community building.

Concerts often take place in the congress hall of the building. Ever since its founding the choir has been financially helped by many institutions and individuals like the Memorial Foundation for Jewish Culture, The Dutch Jewish Humanitarian Fund, etc (Hofman, 2004: 52-54).

Every year the choir gives many public performances, concerts at home and abroad. The repertoire is modified according to the requirements of the performances. The choir regularly gives performances at commemorations in the memory of the victims of the Holocaust. Their singing performances can also be heard in the Belgrade Synagogue.

The "Baruch Brothers" choir has a very rich and versatile repertoire. The conductor Stefan Zekić humorously says that the choir sings musical compositions "from Bach to *sevdah*", meaning that their repertoire consists of classical, spiritual and traditional compositions. When we speak of *sevdah*, it has to be pointed out that many songs which belong to the genre of *sevdalinke* and are very popular on the territory of former Yugoslavia, are actually of the Sephardi Jewish origin. The choir has a large music notes library. Work conception is such that the Jewish and Serbian cultural heritage is primarily cherished. The choir repertoire contains various patriotic and heroic songs together with the Jewish and Serbian spiritual music.

Regarding Serbian composers, there are works of Mokranjac (audio ex. 1), Hristić, Tajčević, etc. Jewish authors' works include compositions of H. Aleksander, S. Alman, E. Amiran, K. Beriċ, L. Bernstein, etc. (Hofman, 2004: 57). Beriċ arranged the Sephardi songs and some folk songs in Yiddish. Regarding the Western Europe music, the repertoire is very comprehensive (audio ex. 2), starting from the works of some old Renaissance masters like Di Lasso and Palestrina, then Monteverdi, Bach, Mozart, Dvorzak, Vivaldi and others to contemporary alive composers.

They perform a capella program, but vocal-instrumental works, the cantatas. This was the first amateur society which took part in an opera between the two wars. They sang in the Belgrade National Theatre in *The Bartered Bride* by Bedrich Smetana. At the annual celebration of the Victory Day on May 9, 2015 they sang a Partisan song "Through the woods and forests" and some other songs from the national liberation struggle like "Side by side with Marshal Tito". The next day, May 10, on the Day of the suffering of Belgrade Jews – at the place called Staro Sajmište they performed these songs in Jewish. At the celebration of 100 years from World War I, in 2015 the choir took part in the project "Serbs of the faith of Moses in the struggle for the freedom of Serbia". On this occasion they performed a lot of Serbian patriotic songs and they were partly sung in Jewish.

The *Baruch Brothers* choir sing their repertoire in several languages, Serbian, Hebrew (Ivrit), Yiddish, Ladino, Church Slavonic, Latin, English, French, Italian, etc (audio ex. 3 and 4).

Most choir members do not speak Ivrit and the lines in music sheets are transcribed into phonetic letters in Cyrillic or Serbian Latin. To pronounce the Ivrit correctly they get help from the Belgrade rabbi Isac Asiel. When they were in Israel giving a concert, Stefan Zekić, the conductor, was congratulated on his good Ivrit and nobody could believe that he didn't actually speak the language, but only could sing in it. I recorded a similar phenomenon in some other Serbian choirs where members couldn't speak the language they sang in. It can be concluded that besides languages we speak or have a passive knowledge of, there are also languages in which we sing. In this case, singers just convey the message without deeper understanding.

The *Baruch Brothers* choir had a prominent role in former Yugoslavia. Apart from giving performances throughout the former Yugoslavia, choir members also had many performances and tours abroad. In the second half of 20th century, during the "Cold War" and the block division of

the world, this choir from a socialist country had many concerts in the so called western countries like Switzerland, Great Britain, etc (fig. 2). In 1978 the choir went on a very important and big tour in the USA. In 42 days they went to a lot of towns and cities on the east coast. The tour included a concert in Carnegie Hall in New York. The day after their concert the president of SFRJ Josip Broz Tito visited New York. During the tour the choir members stayed with Jewish families in their homes. In this way personal contacts were made and with them a certain kind of micro-multicultural dialogue (fig. 3).

Diachronically viewed, the choir cooperated with a number of instrumental artists, orchestras and vocal solo singers. Although being a primarily amateur society, that is to say, one does not need to have a formal education to be a member, throughout its long history many professional musicians also sang in it, among whom some opera solo singers. I will name here only some of them, Djurdja Kačarević, Jadranka Jovanović, Duško Cvejić, Breda Kalef. Famous actros also sang here, like a Serbian actor Aljoša Vučković.

The choir made two LP albums and one CD. They received numerous domestic and international awards.

The *Baruch Brothers* choir has the board and the arts council. The conductor is the one who has the greatest influence on the forming of a repertoire. Stefan Zekić has been the head conductor since 2006 and he has been a member for 18 years, since his first year of high school. Additionally, Zekić is a conductor at the opera at the National Theatre where his predecessor Dejan Savić was also a member of the *Baruch Brothers* choir for many years.

The Serbian-Jewish choir has always been gathering young people together (fig. 4). In the interviews my informants were always stressing that one of the main motives for singing was – "socializing and communication". Today the majority of singers are Serbian too. However, besides them and Jews, there are also some members of other nationalities. It is interesting to mention that the current director of the Goethe Institute, Matthias Müller, joined the choir shortly after his coming to Belgrade 3 years ago.

Currently, the choir has 80 members and 40 of them are regular at rehearsals. The percentage of young singers, between the ages of 20 and 27, mostly students, is currently the largest. There are about ten singers who attend high school. There are a few middle-aged singers. There aren't many older singers, those over 65, but they do come regularly to the rehearsals. The oldest singer, Abinon Silvio, is 70 and he has been in the choir for 48 years (fig. 5). For years he was a solo singer and he played the accordion. There is no generation gap in communication between the choir members, it is obvious that they function harmoniously.

In the late 1990s during the breakup of former Yugoslavia and a great economic and social crisis, the choir was thriving as for the number of its members. About 100 members were regular at rehearsals. The rehearsal hall was full. I would like to remark that there was a keen interest in joining choir ensembles in Serbian society during this period. Around 2000 there was a sort of a shift in the *Baruch Brothers* choir, the number of their members was decreasing.

As for the gender structure, women have always been a majority, they make 2/3 of the membership. During my research I came to the information that regarding amateur singing men often have prejudice that it is not "a manly enough activity". On the other hand, there are many married couples who actually met in the choir. There are ethnically mixed couples. Singers bring their children to choir rehearsals. After the rehearsal they continue to socialize. The older members point out that diachronically viewed, there are certain differences in the way and intensity of the

social interaction between the choir members. Namely, in the period from 1960s to 1990s choir members were spending much more time together. After the rehearsals they continued to socialize in their homes, but more often they went to restaurants and cafes. The economic crisis in the 1990s limited the socializing to home visits. Since the 2000s there has been a tendency to socialize in public catering facilities again, but they still stress that "it is not as it used to be".

By analyzing the information acquired during the research it can be concluded that during its long history the Serbian-Jewish choir *Baruch Brothers* has been contributing to cherishing of the interethnic and multicultural dialogue primarily on the micro-level, among the choir members, and consequently with its own example on the local community level – in Belgrade. The role of concerts on tours and visits in Serbia and abroad is to establish a dialogue on the global level and to testify about the culture and the link between the Serbian and the Jewish people.

### Audio examples

1. II rukovet (Second Garland), Stevan Stojanović Mokranjac. Live recording of the concert held in „Cvijeta Zuzorić" Art Pavilion in Belgrade, 2008. *Baruch Brothers* choir conductor Mr Stefan Zekić's private music archive.
2. Antiphons (Psalm 103), Alexander Gretchaninov. Live recording of the concert held in „Cvijeta Zuzorić" Art Pavilion in Belgrade, 2008. *Baruch Brothers* choir conductor Mr Stefan Zekić's private music archive.
3. Simonah Midimonah (Chaim Shalmoni, lyrics, Shlomo Weissfish, music, Joshua Jacobson, arrangement). Live recording of the concert held in Belgrade Jewish Community Hall in 2007. *Baruch Brothers* choir conductor Mr Stefan Zekić's private music archive.
4. Hasidic song, Aleksander Vujić. Live recording of the concert held in Belgrade Jewish Community Hall in 2007. *Baruch Brothers* choir conductor Mr Stefan Zekić's private music archive.

### References

- Benbassa, E., and Rodrigue, A. (2000). Sephardi Jewry. In: *A History of the Judeo-Spanish Community, 14th-20th Centuries*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Čvorović, Jelena. (2015). „Fertility Differentials Among Serbian Jews“. *Journal of Modern Jewish Studies*, 14(2): 213-228.
- Čvorović, Jelena, Nikolić, Kosta. (2015). „Differential Reproductive Success among the Serbian Jews“. *Mankind Quarterly*, 55(3): 297-324.
- Hofman, I. (2004). *Srpsko-jevrejsko pevačko društvo (hor „Braća Baruh“)*. Beograd: Hor „Braća Baruh“.

- Hrabak, Bogumil. (2009). *Jevreji u Beogradu do sticanja ravnopravnosti (1878)*. Etnološka biblioteka knj. 4. Beograd: Srpski genealoški centar Jevrejska opština Beograd. <http://www.jobegrad.org/> (Accessed March 15, 2016).
- Lebl, A. (2007). "Antisemitizam u Srbiji" (Antisemitism in Serbia). *Hereticus* 1: 34–45.
- Popovic, N. (1997). *Jevreji u Srbiji 1918–1941 (Jews in Serbia 1918–1941)*. Belgrade: Institute for Contemporary History
- Ristović, M. (2010). "Jews in Serbia during World War II: Between the final solution to the Jewish question and the Righteous among Nations". In: Fogel, M., Ristović, M. and Koljanin, M. (eds.), *Righteous Among Nations. Belgrade: Jewish Community*
- Sindik, Dušan I. (2009). „Pogled na prošlost Jevreja Jugoslavije“. *Mi smo preživeli...5. Jevreji u holokaustu. Beograd: Jevrejski istorijski muzej / Savez jevrejskih opština Srbije: 445-459.*
- Sorić, Ante, prir. 1988. *Židovi na tlu Jugoslavije*. Katalog izložbe. Zagreb: Muzej MTM.
- Vlahović, Petar. 1994. *Narodi i etničke zajednice sveta*. Beograd: „Vuk Karadžić“

სურათი 1. ბელგრადის სერბულ-ებრაული გუნდი ძმები ბარუხები. გუნდის არქივი.

Figure 1. The Serbian-Jewish choir *Baruch Brothers* from Belgrade. *Baruch Brothers* choir archive.



სურათი 2. ბელგრადის სერბულ-ებრაული გუნდი ძმები ბარუხები ლიანგოლენის საერთაშორისო ფესტივალზე, 1977. გუნდის არქივი.

Figure 2. The Serbian-Jewish choir *Baruch Brothers*, Llangollen International Festival 1977. *Baruch Brothers* choir archive.





სურათი 3. ბელგრადის სერბულ-ებრაული გუნდის, ძმები ბარუხების საკონცერტო ტურნე აშშ-ში 1978წ. გუნდის არქივი.

Figure 3. The Serbian-Jewish choir *Baruch Brothers*, USA tour 1978. *Baruch Brothers* choir archive.



სურათი 4. ბელგრადის სერბულ-ებრაული გუნდის, ძმები ბარუხების კონცერტი კოლარაკ ჰოლში, ბელგრადი 2015წ. გუნდის არქივი.

Figure 4. The Serbian-Jewish choir *Baruch Brothers*, concert in Kolarac concert Hall, Belgrade 2015. *Baruch Brothers* choir archive.



სურათი 5. ბელგრადის სერბულ-ებრაული გუნდის, ძმები ბარუხების მომღერალი და სოლო ინსტრუმენტალისტი აბინონ სილვა. გუნდის არქივი.

Figure 5. *Baruch Brothers* choir singer and instrumental solo player Abinon Silva. *Baruch Brothers* choir archive.



## მეხსური ხალხური სიმღერა — მრავალხმიანობიდან ერთხმიანობამდე

„ვერც ერთი ჩვენთაგანი ვერ შეძლებს აღადგინოს ყველა თეორიამდე არსებული უმანკოება, როცა ხელოვნება არ საჭიროებდა საკუთარი თავის გამართლებას, როცა არ კითხულობდნენ, რა სათქმელს ამბობდა ხელოვნების ნიმუში, რადგან იცოდნენ (ან ფიქრობდნენ, რომ იცოდნენ) რას აკეთებდა ის. მას შემდეგ, ცნობიერების ბოლომდე, ჩვენ ხელოვნების დამცველები ვართ“.

სიუზენ ზონტაგი

## შესავალი

როდესაც ქართულ ტრადიციულ მუსიკაზე მსჯელობენ, აქცენტი, ძირითადად, მრავალხმიანობასა და მის ურთულეს ფორმებზე კეთდება. თუმცა, ისიც ფაქტია, რომ მტკივნეული ისტორიული პროცესების შედეგად საქართველოს არა ერთ კუთხეში (ვგულისხმობ ისტორიული საქართველოს ტერიტორიებს) საქმე გვაქვს მრავალხმიანი მუსიკალური პრაქტიკის წყვეტასთან. ამის ერთ-ერთი ყველაზე ნათელი გამოხატულება მეხსური მუსიკალური დიალექტია, სადაც მრავალხმიანობა მთლიანად ჩანაცვლა ერთხმიანობამ.

მეხსურ მუსიკალურ კულტურაში მრავალხმიანობის ქრობის **საკითხი აქტუალურია** არა მხოლოდ ლოკალური, არამედ, ზოგადად, ამ პროცესის მსოფლიო მიგრაციებისა და ტრანსკულტურული ტენდენციების კონტექსტში განხილვის თვალსაზრისითაც. უახლესი მონაცემების თანახმად, XX საუკუნის მეორე ნახევრიდან მსოფლიოს არა ერთ წერტილში შეინიშნება მრავალხმიანი სასიმღერო პრაქტიკის დაკარგვის მზარდი ტენდენცია. თანამედროვე ეთნომუსიკოლოგიურ ფორუმებზე ამ თემას საკმაოდ დიდი ყურადღება ეთმობა (Jordania, Nettel, Christer Irgens-Møller).

მეხსურ მუსიკალურ დიალექტში მონოფონიურობის გაბატონების მიზეზების კვლევისას იკვეთება **ძირითადი კითხვა**: რა გახდა საქართველოს ამ რეგიონში უძველესი ავტოქთონური მრავალხმიანი სტილის გაქრობის ძირითადი მიზეზი?

## მუსიკის ქრისტიანული და ისლამური კონცეფციები

თუ ერთმანეთს ორ მუსიკალურ რეალობას შევუპირისპირებთ – მუსიკა ქრისტიანულ და ისლამურ მესხეთში – რადიკალურად განსხვავებულ მოცემულობებს მივიღებთ. აქ არა მხოლოდ მუსიკალური აზროვნების ორი ფორმის – მრავალხმიანობისა და მონოდიურობის ინტერკულტურულ გადაკვეთასთან, არამედ მუსიკის ორ, თვისობრივად განსხვავებული კონცეფციის შეპირისპირებასთან გვაქვს საქმე.

ქართული მრავალხმიანობა, მათ შორის მეხსურიც, თავის ძირითად გამოვლინებაში ვოკალური ბუნებისაა და აერთიანებს წარმართული და ქრისტიანული კულტურის ელემენტებს. მსგავსად სხვა ქრისტიანული მუსიკალური კულტურებისა, ვოკალურ მრავალხმიანობას ქართული ეთნოსის ღირებულებათა სისტემაში წამყვანი ადგილი ეჭირა. ბუნებრივია, ქრისტიანული მეხსური ვოკალური მრავალხმიანობა გამაჰმადიანებული ქართველების შეცვლილ ცნობიერებაში ველარ შეინარჩუნებდა იმავე ღირებულებას, რაც მას ისლამიზაციამდე ჰქონდა, რასაც შედეგად მოჰყვა მრავალხმიანობის მონოფონიით ჩანაცვლება.

ფრანგი ანთროპოლოგის, ლუი დიუმონის მიერ შემუშავებული ღირებულებებისა და მათ მიერ წარმოებული კულტურული ელემენტების სტრუქტურული იერარქიის კონცეფციის თანახმად, კულტურის რადიკალური ცვლილება ხდება მაშინ, როცა ახალი ღირებულებები ან ღირებულებების ახლებური გადაფასება ქმნის კულტურული ელემენტების ახალ განლაგებას. მართალია, ზოგიერთი ამ ელემენტთაგანი ტრადიციულია, მაგრამ იერარქიაში არც ერთ მათგანს აღარ უჭირავს ის ადგილი, რაც მანამდე ჰქონდა (Robbins, 2008, 85).

თუ მესხეთის ისლამურ მემკვიდრეობას დიუმონისეული კონცეფციით განვიხილავთ, ამ კუთხეში ისლამის დამკვიდრების შემდეგ, ქრისტიანული ღირებულებათა სისტემა ისლამურმა სისტემამ ჩაანაცვლა, რამაც ძველი ღირებულებები უკანა პლანზე გადასწია.

მუსიკალურ კულტურაში ამ ცვლილებამ მრავალხმიანობის განდევნაში ჰპოვა გამოხატულება. მსგავსი პროცესები ოსმალეთის იმპერიაში შემავალ სხვა მრავალხმიან კულტურებშიც ფიქსირდება, მონოფონიურობის ელემენტს მრავალხმიანობის ისეთ მძლავრ კერაშიც ვხვდებით, როგორიცაა ბალკანეთის ნახევარკუნძული, რაც სწორედ მონოდიის გავლენასთანაა კავშირში.

### **რა დროიდან ქრება მრავალხმიანობა მესხეთში?**

მალრადის მიერ გამოკითხული ექვსი სოფლის 18 უხუცესი ადასტურებს 1890-1920-იანი წლების ჩათვლით მესხეთში ორ და სამხმიანობის არსებობას. მის მიერ დაფიქსირებული აუდიო მასალის უდიდეს ნაწილი მონოფონიური სიმღერებია. მრავალხმიანობა აქ მხოლოდ მცირედი ნაშთებითაა წარმოდგენილი. ამ ნაშთებში ბანი მინიმალური სახით, ზედა ხმა კი, მასთან შედარებით, ხშირად გვხვდება, განსხვავებით ლაზეთისგან, სადაც VII-I საფეხური შედარებით უკეთ ისმინება.

მესხური სასიმღერო ფოლკლორის (სიტყვიერი ტექსტის) პირველი შემკრების, ივანე გვარამაძის გარდა, ამ კუთხეში მოგზაურობის აღწერის შთაბეჭდილებებში მისი სხვა თანამედროვეებიც მიუთითებენ, რომ XIX საუკუნის 70-იანი წლებიდან მოყოლებული მესხეთში ტრადიციული სიმღერის შესრულება ძალზედ გაიშვიათებული ყოფილა (ყაზბეგი, 1995; ფრონელი, 1991).

### **XX საუკუნის მეორე ნახევრი**

XX საუკუნის 50-იანი წლებიდან მესხეთის მუსიკალური და, ზოგადად, კულტურული ცხოვრება ნელ-ნელა უბრუნდება ზოგადქართულ კალაპოტს. ამ პერიოდში სახელმწიფოს იდეოლოგიური და ეროვნული ინტერესების თანხვედრამ ხელი შეუწყო მესხებში წინაპრების ტრადიციული მუსიკალურ-კულტურული ღირებულებების აღორძინებისაკენ სწრაფვას.

XX საუკუნის 60-იანი წლებიდან იწყება მესხური სიმღერების ხელახალი გამრავალხმიანება. ამგვარი პარალელი შეგვიძლია მოვძებნოთ ლაზურ დიალექტშიც. საქართველო-თურქეთის საზღვარზე მდებარე სოფელ სარფის ქართულ ნაწილში მცხოვრები ლაზების სიმღერები, რომლებიც დღეს სამ ხმაში იმღერება, XX საუკუნის 60-70-იანი წლების მიჯნამდე, ასევე, ერთხმიანი იყო. მათი გამრავალხმიანება აჭარელი მუსიკის მასწავლებლების მოღვაწეობის შედეგია (კრავიშვილი, 2015).

ლაზეთსა თუ მესხეთში მივლენილ მუსიკის მასწავლებლებს იდენტური მისია ჰქონდათ. მათ ამ კუთხეების მუსიკალური ცხოვრება კვლავ ქართულ კალაპოტში უნდა დაებრუნებინათ.

როდესაც საუბარი XX საუკუნის მეორე ნახევრის მესხურ მუსიკალურ კულტურას ეხება, განსაკუთრებული მნიშვნელობა ორ პიროვნებას უნდა მივაკუთნოთ: შოთა ალთუნაშვილს, როგორც მესხეთში მოღვაწე ერთადერთ პროფესიონალ ლოტბარს და ვალერიან მალრადეს — მესხური მუსიკალური ფოლკლორის მკვლევარ-შემკრებს. თუმცა, როგორც

ცნობილია, მაღრამდემდე ამ კუთხეში ორი დაზვერვითი ხასიათის ექსპედიცია ჩატარდა (1930 წელს – შალვა მშველიძის, 1949 წელს კი, გრიგოლ ჩხიკვაძის ხელმძღვანელობით).

1961 წლიდან მოყოლებული 1983 წლის ჩათვლით, ვალერიან მაღრაძის ხელმძღვანელობით მესხეთ-ჯავახეთში 11 ექსპედიცია მოეწყო, რომლებშიც ადგილობრივი მუსიკოსები და ეთნოგრაფებიც იღებდნენ მონაწილეობას. ამ ექსპედიციებსა და, ზოგადად, მესხეთის სამემსრულებლო ცხოვრებაში განსაკუთრებულ აღნიშვნას მოითხოვს შოთა ალთუნაშვილის როლი.

1955 წელს თბილისის კონსერვატორიის საგუნდო-სადირიჟორო ფაკულტეტის კურსდამთავრებული ალთუნაშვილი სამუშაოდ ახალციხეში გაანაწილეს. ამ კუთხეში მისი თავდადებული მოღვაწეობა 50 წელს მოიცავს.

მაღრამე-ალთუნაშვილის გადამუშავებებში წარმოდგენილი რეჩიტატიული ბურდონი, შუა და ზედა ხმას შორის ტერციული კორდინაცია ამ ნიმუშებს ქართლ-კახურ დიალექტთან აკავშირებს. ზოგადად, არა ერთი მეცნიერი აღნიშნავს, რომ მესხური მელოდიკა მთელი რიგი მახასიათებლებით მსგავსებას ამჟღავნებს ქართლ-კახურთან. სავარაუდოდ, ამ ორ დიალექტს შორის კავშირები მრავალხმიანობის ტიპებშიც უნდა ყოფილიყო ასახული. მართალია, მესხი უხუცესების ჩანაწერები მრავალხმიანობის რომელიმე კონკრეტული ტიპის შესახებ ფაქტობრივ ცოდნას ვერ გვაძლევს, მაგრამ თავიანთ გადამუშავებებში მაღრამე-ალთუნაშვილმა არჩევანი რეჩიტატიულ ბურდონზე შეაჩერეს. ქართლ-კახურის გავლენა თავს იჩენს ამ სიმღერების შესრულების მანერაშიც (აუდიომაგ. 1).

### **მესხური ტრადიციული სიმღერის თანამედროვე სამემსრულებლო პრობლემები**

დღევანდელი მესხეთის სასიმღერო პრაქტიკაში სამი პლასტი გამოიყოფა. I — ტრადიციულად ქცეული მონოფონიური სიმღერები, რომლის მატარებელიცაა, მაგალითად, მესხური ტრადიციების ცოცხალ ენციკლოპედიად აღიარებული ეთნოფორი მარიამ ფუჟუნაძე (მარო ბაბო); II — XX საუკუნის 60-80-იან წლებში გამრავალხმიანებული ნიმუშები (ალთუნაშვილი-მაღრაძის მუსიკალური მემკვიდრეობა), რომლებსაც ასრულებენ რეგიონული ანსამბლები; III — ყოფაში გავრცელებული რეპერტუარი, რომელიც XX საუკუნის ბოლო ათწლეულებამდე, ძირითადად, აღმოსავლური ჰანგებით იყო წარმოდგენილი. ამჟამინდელ მესხეთში, საქართველოს სხვა კუთხეების მსგავსად, სალხინო თავყრილობებზე საყოველთაოდ გავრცელებული თანამედროვე ტიპის სიმღერები სრულდება, რომელთაც თანხლებას დოლ-გარმონი ან კლავიშებიანი ელექტრონული საკრავი უწევს.

რაც შეეხება თბილისურ ანსამბლებს, მესხური სასიმღერო რეპერტუარი აქ მინიმალურადაა წარმოდგენილი. ამ ანსამბლებში მოღვაწე ქართველი ეთნომუსიკოლოგების მიერ გამრავალხმიანებულ ვარიანტებში შეინიშნება მუსიკალური ტექსტისადმი მაქსიმალურად ფრთხილი მიდგომა, თუმცა, ბუნებრივია, საავტორო ელემენტებს ეს ნიმუშებიც შეიცავს (აუდიომაგ. 2, 3).

უნდა აღინიშნოს, რომ მონოფონიური სახით შემორჩენილი მესხური სიმღერა გამრავალხმიანების გარეშე სცენაზე ფაქტობრივად არ სრულდება, რაც, მეტწილად, სასცენო ესთეტიკის მოთხოვნებითაა ნაკარნახევი. თანამედროვე სამემსრულებლო პრაქტიკაში ფეხი ვერ მოიკიდა ვერც ამ კუთხის ცალფა შრომის სიმღერებმა, რომლებიც, უდავოდ, იმსახურებენ შემსრულებელთა მხრიდან მეტ ინტერესს.

### **რა პერსპექტივა აქვს საარქივო ჩანაწერებში დაცულ მონოფონიურ ნიმუშებს?**

ბალკანეთის ქვეყნების გამოცდილებას თუ გავიზიარებთ, რომლებმაც ოსმალთა ბატონობის საქართველოზე უფრო ხანგრძლივი ხანა გამოიარეს, ამ ქვეყნების მთელ რიგ რეგიონებში, ყოფაში, დღესაც ცოცხალი სახით ვხდებით მონოფონიური ტიპის სიმღე-

რებს, რომელთა ინტონაციურ წყობაში აშკარად შეინიშნება თურქული გავლენა. ამ რეპერტუარს სასცენო ცხოვრებაშიც აქვს საკუთარი ადგილი.

სასცენო ესთეტიკა გვერდით რომ გადავდოთ, მონოფონიური სიმღერის შესრულებისას უნისონურობის პრობლემის წინაშე ვდგებით, რაც მრავალხმიან ნიმუშებზე ალზრდელი ქართული ტრადიციული მუსიკის შემსრულებლისთვის ტექნიკურზე მეტად, მენტალურადაა რთული დასაძლევია. ხაზს ვუსვამ, სწორედაც, რომ, მენტალურად, ზემოთ განხილულ სხვა დანარჩენთან ერთად, ეს კოგნიტური შეუთავსებლობაცაა იმის მიზეზი, რომ მონოფონიური ხალხური სიმღერების უნისონურ შესრულებას ქართულ სასცენო პრაქტიკაში არ ხვდებით.

### დასკვნა

აქ განხილულმა საკითხებმა კიდევ ერთხელ მკაფიოდ წარმოაჩინა, რომ კულტურის ნებისმიერი მონაცემი შეიძლება გაცოცხლდეს მხოლოდ თავისი დროის ისტორიულ-მსოფლმხედველობრივ კონტექსტში, სოციალურ-პოლიტიკური ცხოვრებისა თუ საზოგადოების რელიგიური და მხატვრული წარმოდგენების ფონზე.

თუ ზემოთ განხილულ საკითხებს შევაჯამებთ, შეგვიძლია, დავასკვნათ შემდეგი:

- 1890-1920-იანი წლების ჩათვლით, მრავალხმიანი სასიმღერო პრაქტიკა ცოცხალი სახით არსებობდა მესხეთში.

- ამ პრაქტიკის დაკარგვა ორი კულტურის (ისლამური და ქრისტიანული) სამკედრო-სასიცოცხლო შეჯახების შედეგია, რომელიც ისლამური მონოდიის სასარგებლოდ დასრულდა. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მონოდიისა და მრავალხმიანობის ამგვარმა ძალდატანებითმა ურთიერთობებმა, სხვა კულტურებშიც პირველის გაბატონება განაპირობა.

- XIX-XX საუკუნეების მიგრაციულმა პროცესებმა მნიშვნელოვნად შეცვალა რეგიონის ეთნიკური ბალანსი და, შესაბამისად, კულტურული კონტექსტიც.

- ავტოქთონური მრავალხმიანი სტილის „გაქრობის“ ერთ-ერთ განმსაზღვრელ ფაქტორთა შორის უნდა განვიხილოთ სომხური (რომლის ტრადიციული მუსიკაც, ასევე, მონოდიურია) კათოლიციზმიც, რომლის კულტურულ დომინირებასაც რეგიონში ჯერ ოსმალეთის, შემდეგ კი მეფის რუსეთის იმპერია უწყობდა ხელს.

- XX საუკუნის 60-იანი წლებიდან მოყოლებული დღემდე შეინიშნება მესხური სიმღერის ხელახალი გამრავალხმიანების მძლავრი ტენდენცია, რაც, ერთი მხრივ, პოლიტიკურ-კულტურული, მეორე მხრივ კი, წმინდა მუსიკალური სააზროვნო მახასიათებლებითაა განპირობებული.

თემის მასშტაბებიდან გამომდინარე ჩემი მსჯელობის დასრულება აქ მომიწევს. ვიმედოვნებ, დროის ამ მცირე მონაკვეთში შევძელი წარმომეჩინა ის მნიშვნელოვანი მოვლენები, რასაც ეს მუსიკალური დიალექტი ინახავს.

მესხური ტრადიციული მუსიკა ინტერკულტურული გადაკვეთების თვალთახედვიდან კვლევის მეტად საინტერესო ობიექტია, რომელიც, უდავოდ, იმსახურებს სათანადო შესწავლა-პოპულარიზაციას.

### აუდიომაგალითები

1. *ლაზური სიმღერა აბუზე* (სოფელი ფინდიკლის [ვინეს] რაიონში, თურქეთი). ჩამწერები: გიორგი კრავეიშვილი და ნაზი მემიშიში (ფინდიკლი, 2014 წ.). ექსპედიცია დაფინანსებულია რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის მიერ. გ. კრავეიშვილის პირადი არქივიდან.

2. *ავთანდილ გადინადირა*. ასრ. ანსამბლი „მესხეთი“. ხელმძღვ. ზაზა თამარაშვილი

3ა. *მზე შინა*. შემსრულებელი უცნობია. ჩანერილია 1950-60-იან წლებში. ვ.მალრადის აუდიოარქივი.

3ბ. *მზე შინა*. ვალერიან მალრადის ჩანანერის აღდგენილი ვარიანტი. აღდგენილია ნანა ვალიშვილის, თინათინ ჟვანისა და ნატო ზუმბაძის მიერ.

### გამოყენებული ლიტერატურა:

კრავიშვილი, გიორგი. (2015). „მრავალხმიანობა საზღვარგარეთ მცხოვრები ჩვენებურების მუსიკალურ ფოლკლორში“. ქართულ და ინგლისურ ენებზე. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის მეშვიდე საერთაშორისო სიმპოზიუმი*. გვ. 308–325. რედაქტორები: ნურნუშია, რუსუდან; ჟორდანია, იოსებ. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი.

მალრადე, ვალერიან. (1987). *ქართული (მესხური) ხალხური სიმღერები*. წინასიტყვაობა. გვ. 77– 87. თბილისი: ხელოვნება.

ნეტლი, ბრუნო. (2015). „ჟურნალ Musical Quarterly–ში (№47, 1961) გამოქვეყნებული სტატიის შესახებ. კომენტარები ჩრდილოეთ ამერიკის ინდიელთა პოლიფონიაზე ნახევარი საუკუნის

შემდეგ“. *ტრადიციული მრავალხმიანობის მეშვიდე საერთაშორისო სიმპოზიუმი*. ჩგვ. 205–214. რედაქტორები: ნურნუშია, რუსუდან; ჟორდანია, იოსებ. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი.

ფრონელი (ყიფშიძე), ალექსანდრე. (1991). *დიდებული მესხეთი*. თბილისი: მარიხი.

ყაზბეგი, გიორგი. (1995). *სამი თვე თურქეთის საქართველოში*. ბათუმი.

Jordania, Joseph. (2006). *Who Asked the First Question? The origins of human choral singing, intelligence, language and speech*. Tbilisi: Logos.

Robbins, Joel. (2008). “Conversion, Hierarchy, and Cultural Change”. In: *Hierarchy: Persistence and Transformation in Social Formations*. Pp. 65– 88. Editors: Rio, K. and Smedal, O. Berghahn Books.

### ინტერნეტრესურსები:

თოფჩიშვილი, როლანდ. (2005). „XIX საუკუნის მოსახლეობის აღწერის მასალები საქართველოს ეთნოისტორიისა და სოციალური ყოფის შესახებ..“ მასალა აღებულია წიგნიდან — „ეთნოისტორიული ეტიუდები“ წიგნი I, თბილისი. ხელმისაწვდომია: <http://www.dzeglebi.ge/statiebi/etnografia/me-19%saunikis-mosaxleobis.html> (12.01.2016)

Sontag, Susen. (1966). *Against Interpretation*. Collection of essays. Farrar, Straus & Giroux. <http://www.coldbacon.com/writing/sontag-againstininterpretation.html> (05.06.2016)

BAIA ZHUZHUNADZE  
(GEORGIA)

## MESKHETIAN FOLK SONGS – FROM POLYPHONY TO MONOPHONY

*“None of us can ever retrieve that innocence before all theory when art knew no need to justify itself, when one did not ask of a work of art what it said because one knew (or thought one knew) what it did. From now to the end of consciousness, we are stuck with the task of defending art”.*

Susan Sontag

### Introduction

When the discussion concerns the Georgian traditional music, the accent is mainly made on the polyphony and its most complex forms. Yet, it is also true that, due to painful historical processes, in many regions of Georgia (territories and provinces of the historic Georgia are implied here) we deal with the cessations of the polyphonic musical practice. The Meskhetian musical dialect can serve as one of the most evident examples, where polyphony has been completely substituted by monophony.

Cessation of polyphony in the Meskhetian musical culture **is an issue topical** not only in view of the local context, but also in view of discussions of this process in the context of global migrations and trans-cultural tendencies. According to the most recent data, since the second half of the 20<sup>th</sup> century in many locations of the world there is observed the growing tendency of losing of the polyphonic singing practice. The modern ethno-musicological forums pay quite a lot of attention to this theme (Jordania, Nettl, Irgens-Møller).

During the research of the domination of monophony in Meskhetian musical dialect, there is shaped **the major question**: what has become the main cause of cessation of the most ancient aboriginal polyphonic style in this region of Georgia?

**Research hypothesis.** This long-term process of substitution is connected with a three-century long domination of the Ottoman Empire in this corner as well as with its islamization. The latter event has made important impacts to the cultural context as well. Since the epoch of domination of the Turks, it must be also specially mentioned the cultural domination of the Armenian Catholicism in Meskheta. The Armenian Catholicism has been directing the anti-Georgian politics well agreed with the Tsar's Russia. The Meskhetian polyphony has been found itself, on one hand, in the Turkish entourage, and on the other hand, in the environment of Armenian monody. In view of preservation of the national identity, the situation was still worsened by the migrational processes caused by the violent politics of Tsar's Russia.

In my opinion, exactly the above-discussed migrational and cultural-political processes have turned out to be factor causing the final "disappearance" of the autochthon musical culture.



### **Christian and Islamic Conceptions of Music.**

If we compare two musical realities with each other – music in Christian and Islamic Meskheti – we shall have two radically different sets. Here not only the intercultural intersection of two forms of the musical thinking, polyphony and monody, can be found, but also we deal with the opposition of two, qualitatively distinct concepts of music.

The Georgian polyphony, including Meskhetian one, has a vocal nature in its major type and integrates the elements of the local Heathen and Christian cultures. Just as it is true for the other Christian musical cultures, vocal polyphony occupied the leading place in the system of values of the Georgian ethnos. It is natural that the Christian Meskhetian vocal polyphony could not retain the same values in the altered cognition of islamized Georgians to the extent as it had before islamization. As a result, polyphony had been substituted by monophony.

According to the concept of the structural hierarchy of values and of the cultural elements derived from them, elaborated by Louis Dumont, a French anthropologist, the radical changes in culture occur in the moment when the new values of the novel reevaluation of the values creates the new arrangement of cultural elements. It is true that several of these elements still remains traditional, but none of them hold the same place in the hierarchy as they held before (Robbins, 2008, 85).

If we consider the Islamic heritage of Meskheti according to the Dumont's concepts, since the times when Islam became dominating in this region, the Christian system of values was substituted by the Islamic system, which has shifted certain values to the background.

This change has found its expression in the expulsion of polyphony in the musical culture. Such processes have been demonstrated in other polyphonic cultures annexed by the Ottoman Empire. Namely, we can see the elements of monophony in such strong hearths of polyphony as the Balkan peninsula, and this is connected exactly with the influence of monody.

### **Since what Time does Polyphony Disappears in Meskheti?**

18 elders of the six villages questioned by Magradze certify the existence of biphony and triphony in Meskheti by the 1890-1920s. The greatest part of the audio-materials, fixed by him, is monophonic songs. Polyphony occurs here only in the form of small remnants. Among these remnants, the bass is presented in a minimal form, and the upper voice, in compare with the former, is met more frequently, as distinct from Lazieti, where the VII-I steps are heard relatively better.

Apart from Ivane Gvaramadze, the first collector of the Meskhetian singing folklore (verbal texts, lyrics), other his contemporary travelers also indicate in the impressions of their travels through this region, that ever since the 70s of the 19<sup>th</sup> century, the performances of traditional songs in Meskheti have been very infrequent. (Kazbegi, 1995; Proneli, 1991).

### **The Second Half of the 20<sup>th</sup> Century**

Since the 50s of the 20<sup>th</sup> century, the musical and, in general, cultural life, too, slowly return to the common Georgian basin. In this period, the coincidence of the ideological and national interests of the State has supported the aspiration of the Meskhetians for the revival of the traditional musical and cultural values of their ancestors.

Since the 60s of the 20<sup>th</sup> century, there begins the novel polyphonization of the Meskhetian songs. Such a parallel can be found in Laz dialect, too. Songs of the Lazs, who reside in the Georgian part of the village Sarpi that is situated at the Georgian-Turkish boundary, which are now sung in three voices, were also monophonic till the 60-70s of the 20<sup>th</sup> century. Their polyphonization was

the result of the Ajarian music teachers (Kraveishvili, 2015).

The teachers of music commissioned to Lazieti or Meskhети had identical missions. They had to return the musical life of these regions back to the Georgian basin.

When the discussion concerns the Meskhetian musical culture of the second half of the 20<sup>th</sup> century, two persons must be paid the special attention, namely, Shota Altunashvili, as the only professional song conductor working in Meskhети and Valerian Magradze, the researcher and collector of Meskhetian musical folklore. Yet, it is known that two expeditions of scouting character were carried out in this region (in 1930, lead by Shalva Mshvelidze, and in 1949, lead by Grigol Chkhikvadze).

From 1961 to 1983, includingly, Valerian Magradze organized 11 expeditions to Meskhети and Javakheti, with local musicians and ethnographers taking part, too. In these expeditions, and, in general, in the performing life of Meskhети region, Shota Altunashvili's role needs to be mentioned separately.

In 1955, the alumnus of the group conducting faculty of Tbilisi Conservatoire, Shota Altunashvili was commissioned to Akhaltsikhe to work there. His devoted work in this region has lasted 55 years.

Recitative bourdon, the coordination with thirds between the middle and upper voices, presented in the samples processed by Magradze and Altunashvili, link these samples with the dialects of Kartli and Kakheti. In general, many scientists note that the Meskhetian melodic reveals similarities with Kartlian and Kakhetian ones by a whole range of characteristics. Presumably, the links between these two dialects should have been reflected in the types of polyphony, too. It is true that the records of Meskhetian elders do not provide us with the actual knowledge of any concrete types of polyphony, but Magradze and Altunashvili have focused their choice on the recitative bourdon. The influence of Kartlian and Kakhetian dialects can be felt in the manner of performance of these songs, too (audioex. 1).

### **Modern Performing Problems of the Meskhetian Traditional Songs**

There can be distinguished three layers in the singing practice of modern day Meskhети. 1<sup>st</sup>, the monophonic songs which are already turned into a tradition, carried, for instance, by the ethnophore Mariam Zhuzhunadze (Grandma Maro), recognized as a living encyclopedia of Meskhetian traditions. 2<sup>nd</sup>, the samples polyphonized in 60-80s of the 20<sup>th</sup> century (musical heritage of Altunashvili and Magradze), performed by regional ensembles. 3<sup>rd</sup>, the repertoire spread in the everyday life, which was mainly represented by the Eastern tunes until the last decades of the 20<sup>th</sup> century. In modern day Meskhети, just like the other regions of Georgia, there are usually performed the songs of modern type spread universally, which are accompanied either by the drum and harmonica, or by keyboard electronic instruments.

What about the Tbilisian ensembles, Meskhetian singing repertoire is represented here only in a minimal share. In variants polyphonized by Georgian ethnomusicologists working in these ensembles, there can be noticed the maximally subtle approach to the musical texts, though, naturally, these samples also contain certain authorship elements (audioex. 2,3).

There must be remarked that the Meskhetian songs preserved in the monophonic state, are not actually performed at the stage without first being polyphonized, which is, to the most extent, conditioned by the demands of the stage esthetics. Neither the unison work songs of this region could be introduced in the performing practice, though they, without any doubt, deserve some interest from the part of the performers.

### **What is the Perspective of Monophonic Samples Preserved in the Archive Records?**

If we share the experience of Balkan countries, which have survived a more prolonged period of Ottoman domination in compare with Georgia, in certain regions of these countries there are still alive the songs of monophonic type, and in their intonation arrangement there can be evidently noticed the Turkish influence. This repertoire has its place even in the stage life of these countries.

If we leave aside the stage esthetics, in performing the monophonic songs, we face the problem of unison. This phenomenon is hard to overcome for the performers of the Georgian traditional music, who had been raised on polyphonic samples, rather mentally, then in the technical aspects. I would emphasize it, there is a mental barrier. I think that, together with all the other above-mentioned problems, this cognitive incompatibility is one of the causes that we cannot find the unison performance of Georgian monophonic songs in the modern Georgian stage practice.

### **Conclusion**

The issues discussed here have once again comprehensively shown the fact that any feature of culture can be revived only in the historical and world outlook context of its epoch, against the background of the relevant social and political life or religious and fictional beliefs of the society.

If we summarize the above-discussed issues, we can conclude the following:

- In 1890-1920, includingly, the polyphonic singing practice was still alive in Meskheti.
- The loss of this practice is the result of a deadly clash of two cultures (Islamic and Christian), which has been finished in favor of the Islamic monody. It must also be noticed that such violent relationships of monody and polyphony have yielded the domination of the latter in other cultures, too.
- Migrational processes of the 19<sup>th</sup>-20<sup>th</sup> centuries, have changed the ethnic balance of the region, and, correspondingly, the cultural context, too.
- We must consider the Armenian (where the traditional music is also monodial) Catholicism, too, as one of the factors which determined "disappearance" of the aboriginal polyphonic style. Cultural domination of the Armenian Catholicism in the region was first supported by the Ottoman Empire, and later by the Russian Empire.
- From the 60s of the 20<sup>th</sup> century until today there can be observed the strong tendency of re-polyphonization of the Meskhetian songs, which is conditioned, on one hand, by the political and cultural factors, and, on the other hand, by the features of pure musical thought.

Proceeding from the scales of the theme, I will have to finish my considerations here. I hope that in this short interval of time I have been able to bring forth those important events which are preserved in this musical dialect.

The Meskhetian traditional music is a very interesting object of study from the point of view of intercultural intersections and, beyond any doubt, it deserves the relevant studying and popularization.

**Translated by Mikheil Gelashvili**

### Audio examples

1. *Laz song about Abu* (a village in Findikli [Vitse] district, Turkey). Recorders: Giorgi Kraveishvili and Nazi Memishishi (Findikli, 2014). The expedition financed by Shota Rustaveli National Scientific Foundation. From the private archive of G. Kraveishvili.
2. *Avtandil gadinadira*. ensemble “Meskheti”, directed by Zaza Tamarashvili.
- 3a. *Mze shina*. unknown performer, recorded in 1950s-1960s. V. Magradze’s audio archive.
- 3b. *Mze shina*. Reconstructed variant of Valerian Maghradze’s recording. Reconstructed by Nana Valishvili, Tinatin Zhvania and Nato Zumbadze.

### References

- Irgens-Møller, Christer. (2015). “Vocal polyphony in Nuristan”. In: *The VII International Symposium on traditional polyphony*. Pp. 66–79. Editors: Tsursumia, Rusudan and Jordania, Joseph. Tbilisi: The International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.
- Jordania, Joseph. (2006). *Who Asked the First Question? The origins of human choral singing, intelligence, language and speech*. Tbilisi: Logos
- Kazbegi, Giorgi. (1995). *Three months in Turkey’s Georgia*. Batumi.
- Kraveishvili, Giorgi. (2015). “Multi- Part Singing in the Musical Folklore of the Georgians Residing Abroad”. In: *The VII International Symposium on Traditional Polyphony*. Pp.308–325. Editors: Tsursumia, Rusudan and Jordania, Joseph. Tbilisi: The International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.
- Magradze, Valerian. (1987). *Georgian (Meskhetian) Folk Songs*. Introduction. Pp. 77– 87. Tbilisi: Khelovneba.
- Nettl, Bruno. (2015). “Concerning an article in Musical Quarterly vol. 47 (1961). Comments on North American Indians Polyphony a Half Century later”. In: *The VII International Symposium on Traditional Polyphony*. Pp. 205– 214. Editors: Tsursumia, Rusudan and Jordania, Joseph. Tbilisi: the International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.
- Proneli (Kipshidze), Alexandre. (1991). *The Great Meskheti*. Tbilisi: Marikhi.
- Robbins, Joel. (2008). “Conversion, Hierarchy, and Cultural Change”. In: *Hierarchy: Persistence and Transformation in Social Formations*. Pp. 65– 88. Editors: Rio, K. and Smedal, O. Berghahn Books.

**მაგალითი 1.** ლაზური სიმღერა აბუზე (სოფელი ფინდიკლის [ვინეს] რაიონში, თურქეთი). ჩამწერები: გიორგი კრავეიშვილი და ნაზი მემიშიში (ფინდიკლი, 2014 წ.). ექსპედიცია დაფინანსებულია რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის მიერ. გ. კრავეიშვილის პირადი არქივიდან.

**Example 1.** Laz song about Abu (a village in Findikli [Vitse] district, Turkey). Recorders: Giorgi Kraveishvili and Nazi Memishishi (Findikli, 2014). The expedition financed by Shota Rustaveli National Scientific Foundation. From the private archive of G. Kraveishvili.



**მაგალითი 2.** მესხური საძეობო სიმღერა *მზე შინა*. ვალერიან მაღრაძის ჩანაწერის აღდგენილი ვარიანტი. აღდგენილი ნაწი ვალიშვილის, თინათინ ჟვანია და ნატო ზუმბაძის მიერ. გაშიფრა ნატო ზუმბაძემ სპეციალურად ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების სახელმძღვანელოსათვის (თბილისი, ტმკსც, 2005წ)

**Example 2.** *Mze shina*. Meskhetian Song for sun's birth. Reconstructed variant of Valerian Maghradze's recording. Reconstructed by Nana Valishvili, Tinatin Zhvania and Nato Zumbadze. Transcribed by Nato Zumbadze for Georgian Folk Music Text-Book (Tbilisi, IRCTP, 2005)

Choir I

Choir II

Choir I

Choir II

### კლარჯული ხალხური მუსიკა და მისი პარალელები მესხურთან (გაერთხმინების გზა)

დაპყრობითი პოლიტიკა, რომელიც საქართველოს ისტორიას მუდამ თან სდევდა, განსაკუთრებით აქტიურდება XV-XVI საუკუნეებიდან, როდესაც ხდება თურქეთის მიერ აჭარის, მესხეთის, ლაზეთის, შავშეთისა და ტაო-კლარჯეთის, ხოლო სპარსეთის მიერ ჰერეთის მიტაცება. ტაოს, შავშეთის, ლაზეთისა და ჰერეთის მუსიკალურ ფოლკლორზე ვისაუბრე წინა სიმპოზიუმის მოხსენებაში „მრავალხმიანობა საზღვარგარეთ მცხოვრები ჩვენებურების ხალხურ მუსიკაში“. კლარჯეთი დღეს მთლიანად, ხოლო მესხეთი კი ნაწილობრივ არის მოქცეული თურქეთის შემადგენლობაში.

კლარჯეთი მოიცავს ართვინის, მურლულისა და, ნაწილობრივ, ბორჩხის რაიონებს, თუმცა ქართული ენა მხოლოდ ბორჩხისა და მურლულის რაიონებში, ასევე, ართვინის რაიონის სოფელ ქართლამია (თურქულად თუთუნჯულარ) შემორჩენილი. აქვე უნდა აღვნიშნო, რომ ახალგაზრდებმა, უმეტეს შემთხვევაში, აღარ იციან, ან საგრძნობლად უჭირთ მშობლურ ენაზე მეტყველება. ეს აიხსნება იმით, რომ 1980-იანი წლებიდან ხალხი საცხოვრებლად თურქეთის შუაგულ პროვინციებში გადავიდა.

მესხეთი, საქართველოს ეს ძირძველი კუთხე, ორი საუკუნის განმავლობაში იმყოფებოდა თურქეთის შემადგენლობაში. 1828-29 წლებში დედასამშობლოს დაუბრუნდა, თუმცა, მეფის რუსეთმა სხვადასხვა ეროვნების ხალხი ჩამოასახლა, რამაც მღერის მრავალხმიანი ტრადიციის შენარჩუნებაზე სავალალო გავლენა მოახდინა.

მესხეთი მოიცავს ახალციხის, ასპინძის, ახალქალაქის, ადიგენის, ნინოწმინდისა და ბორჯომის რაიონებს. იგი, ასევე, მოიცავს ფოსოფის (ძველი სახელით ფოცხოვის) რაიონს, რომელიც 1921 წლიდან თურქეთის შემადგენლობაშია. სამწუხაროდ, ამ რაიონის მუსიკალურ ფოლკლორზე არანაირი ცნობები არ გაგვაჩნია.

კლარჯულ სიმღერებზე საუბრისას ვეყრდნობი როგორც 2015-2016 წლებში ჩემ მიერ ფიქსირებულ ნიმუშებს, ისე 1970-80-იან წლებში ადგილობრივების, სელატინ ერგუნ ჰაჯიოღლისა და სულეიმან მერთის აუდიოკასეტებს, ასევე, ბაატინ იაგუზის და ალი ბოლქვაძის თითო აუდიო კასეტას. მესხურზე კი – მუსიკისმცოდნე ვალერიან მალრაძის მიერ 1960-იან წლებში ბაბინებზე ჩანერილ ნიმუშებს.

კლარჯულ, ისევე, როგორც სხვა კუთხეების, მეტყველებაში დარჩენილია სიტყვები: *მობანება* და *ბანი* (კლარჯულად *მობანება*, *მიბანება*, *მუბანება*), მაგრამ ეს უკანასკნელი, როგორც დაკვირვება გვიჩვენებს, ნიშნავს არა ფუნქციონალურად ბანის მიცემას, არამედ დამწყების ხმაში აყოლას (როგორც უნისონში ისე სეკუნდებში). მაშასადამე კლარჯული სიმღერები წარმოდგენილია ერთ და ორხმიანი ნიმუშებით.

გასაკვირია, რომ ორხმიანი სიმღერებისთვის დამახასიათებელ, სეკუნდების პარალელიზმს, რომელიც შესრულების თითქმის მთელ პროცესს გასდევს (აუდიომაგ. 1), არაფერი აქვს საერთო ქართულ მრავალხმიანობასთან. საინტერესოა, რომ ადგილობრივები მათ ერთხმთან ნიმუშებად მიიჩნევენ და აღნიშნავენ, რომ მრავალხმიანი სიმღერა მაჭახელამია (თურქეთის მხარეს მოქცეულ აჭარლებთან, რომელზეც წინა სიმპოზიუმის მოხსენებაში მქონდა საუბარი) შემორჩენილი.

და მაინც, რას წარმოადგენს კლარჯული ორხმიანი სიმღერა? რა არის ეს? უძველესი ქართული ორხმიანობა, თუ დეგრადირების პროდუქტი? ძნელი დასაჯერებელია, რომ

კლარჯეთის პირობებში ხალხურ სიმღერას შემოენახა ორხმიანობის პირვანდელი სახე. ეს არ არის მრავალხმიანობის საქართველოში გავრცელებული ფორმა, თუმცა კლარჯული ფოლკლორის მსგავსი ორი ნიმუში ხევსურეთშიც მოიძებნება. ორხმიანობის ამ ტიპს მეცნიერები (ჩხიკვაძე, გრუბერი) ორხმიანობის უძელეს გამოვლინებად მიიჩნევენ, მაგრამ ხევსურულ ნიმუშებში, ჩემი აზრით, საქმე გვაქვს ხმების უფრო შემთხვევით შესამებასთან (აუდიომაგ. 2,3), კლარჯულში კი ხმები პარალელური სეკუნდებით, თითქმის ყოველთვის, სწორედ რომ „ორგანიზებულია“, მოძრაობენ (აუდიომაგ. 4).

კლარჯეთთან შესადარებლად საინტერესოა ვალერიან მალრაძის მიერ ჩანერილი მესხური მრავალხმიანი (უმეტესად ორხმიანი) სიმღერები. აქ გვხვდება ნიმუშები, როგორც ქართული ხალხური მუსიკისთვის დამახასიათებელი ბურდონული ბანით, ისე – კვარტებისა და კვინტების პარალელიზმით (აუდიომაგ. 5), რაც ქართული მუსიკალური აზროვნებისთვის უჩვეულოა (ცნობისთვის, აქვე დავძენ, რომ სამხიან სიმღერებშიც, ასევე, უჩვეულო იყო ხმების ინტერვალური დამოკიდებულება, აუდიომაგ. 6). კლარჯული სიმღერებისთვის კი, სეკუნდური პარალელიზმია დამახასიათებელი (აუდიომაგ 7, 8). აღვნიშნავ, რომ მესხური სიმღერებისგან განსხვავებით, კლარჯული მხოლოდ ერთ და ორხმიანია.

როგორც ვალერიან მალრაძის შრომებიდან ვიგებთ, მას ძალზე გაუჭირდა მრავალხმიანობის დაფიქსირება (მალრაძე, 1976:100; 1987:80-87), რადგან, მრავალხმიანი სიმღერების შესრულების ბოლო თარიღები, უმეტესწილად, XIX-XX საუკუნეების მიჯნას წარმოადგენდა. მიუხედავად ამისა, უსათუოდ აღსანიშნავია, რომ ხმათა შესამება მესხურ ნიმუშებში ყოველთვის სრულიად გააზრებული (და არა შემთხვევითი) სახითაა წარმოდგენილი.

მესხურ ნიმუშთა ნაწილი „ჯდება“, ქართული ხალხური მუსიკისთვის დამახასიათებელ ჩარჩოებში და წარმოდგენილია ბურდონული ბანით (აუდიომაგ. 9), მაგრამ, გარკვეულ ნაწილში, ვიმეორებ, საკმაოდ შესამჩნევია ქართული მუსიკისთვის უცხო მოვლენები (აუდიომაგ. 10).

აქედან გამომდინარე, ისმის კითხვა – ხომ არ წარმოადგენს ქართული მუსიკისთვის არადამახასიათებელი მესხური მრავალხმიანი ნიმუშები, კლარჯულ ნიმუშებთან ერთად, ქართული მრავალხმიანობის დაკარგვის მხოლოდ შედეგს, თუ ზოგადად, შედეგთან ერთად, მრავალხმიანი სიმღერების გაერთხმინების გზას?

ამ თემაზე სტატია, ჯერ კიდევ, ჟურნალ მუსიკის 2015 წლის №4 ნომერში დაიბეჭდა (ქართულად, დანდართული კომპაქტდისკით). მასში ეთნომუსიკოლოგებს ვთხოვდი, გამოეთქვათ თავიანთი აზრი ჩემ შეხედულებასთან დაკავშირებით. პირველი შთაბეჭდილებით, ყველამ მირჩია მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნის მუსიკალურ კულტურებთან მათი შედარება; თუმცა ზოგიერთმა ეთნომუსიკოლოგმა ჩემი მოსაზრება გაიზიარა, ზოგიერთმა კი მრავალხმიანობის ქართულ მუსიკაში აქამდე უცნობი ფორმის, ნაწილმა კი – საგალობლების ზედა ხმებისთვის ყურადღების მიქცევა მირჩია. მართლაც, საგალობლებში (როგორც დასავლურ, ისე აღმოსავლურ კილოებში) ხშირია სეკუნდური პარალელიზმი, მაგრამ ეს, უმთავრესად, ფრაგმენტულ სახეს ატარებს და საკმაოდ მცირე მანძილზე გრძელდება. ამიტომაც იგი ქართული მუსიკის გამომსახველობის ორგანულ ნაწილად აღიქმება, განსხვავებით კლარჯული და მესხური სიმღერებისგან.

არ შეიძლება გვერდი ავუარო ეთნომუსიკოლოგ ნინო ციციშვილის დიპლომს „ქართულ-ბალკანური /სამხრეთ სლავური/ მუსიკალურ-ეთნოგენეტიკური პარალელები“, სადაც საინტერესო მუსიკალურ და ეთნოგრაფიულ პარალელებს ავლებს. მას განხილული აქვს, უმეტესად, ბალკანური ბურდონული მრავალხმიანობა, სადაც ხშირად ჩანს სეკუნდა, მაგრამ ამგვარ ნიმუშებთან ერთად, მას, ასევე, მოყვანილი აქვს პაზარიშკო-იხტიმანის, სერბეთის, ბოსნია-ჰერცეგოვინისა და მაკედონიის სიმღერებიდან იმგვარი ნიმუშები, რომლებიც სეკუნდური პარალელიზმებით ხასიათდებიან (ციციშვილი, 1988:40-43, 56, 77, 81, 83). ამ მხრივ, ეს ნიმუშები ახლო მუსიკალურ კავშირს ავლენენ კლარჯულ მრავალხ-

მიანობასთან, მაგრამ ვინაიდან ამ უკანასკნელს ქალბატონი ნინო არ იცნობდა, ამ კავშირის შესახებ ვერც აღნიშნავდა. მას ყურადღება გამახვილებული აქვს ისეთ ასპექტებზე (ქართული ლაზარე და ბულგარული ლაზარეფანო, სოლისტები – დამწყები და ზედა ხმა და ჯგუფური ბანი, ანჰემიტონური კილოები, ინტონაციური მსგავსებები და ა. შ.), რაც შეიძლება სხვა კულტურებშიც გამოჩნდეს, ამიტომაც, ვფიქრობ, რომ კიდევ უფრო მყარი არგუმენტები იყო საჭირო. თუმცა, როგორც დიპლომანტი აღნიშნავდა, ეს მხოლოდ კვლევის დასაწყისი იყო, რაც, სამწუხაროდ, შემდეგ არ გაუგრძელებია.

კლარჯულ ორხმიან სიმღერებს პარალელები, ბალკანეთის გარდა, ეძებნება ავღანეთის მთებში (ნურისტანი), ტიბეტში, ბალტიისპირეთში, მაგრამ, ისტორიულად ამ მხარეებთან დაუკავშირებლობის გამო, მხოლოდ მუსიკალური თვალსაზრისით, ამ პარალელების განხილვა მიზანშეუწონლად მივიჩნიე. რაც შეეხება თურქულ მუსიკალურ კულტურას, ასეთი ნიმუშები ვერ მოვიძიე, თუმცა, უნდა ვთქვა, რომ ვერც თურქი ეთნომუსიკოლოგები დამეხმარნენ ჯეროვნად – როდესაც მათთან (Ozge Denisci, Abdullah Akat) ვსაუბრობდი ძველი თურქული ხალხური მუსიკის ჩანაწერებისა და გამოკვლევების შესახებ, ვერც ერთ ჯერზე ვერ მივიღე დამაჯერებელი პასუხი.

ამის მიუხედავად, მაინც მიმაჩნია, რომ კლარჯულ სეკუნდურ სიმღერებში ჩვენ საქმე გვაქვს ქართული სიმღერის გაერთხმიანების გზასთან. ამ მოსაზრებას კიდევ უფრო ამყარებს რამდენიმე ფაქტი: ბორჩხის რაიონის სოფელ არხვაში სიმღერების ჩანერისას, ერთი სეკუნდური სიმღერის გარდა (აუდიომაგ. 11), სულ უნისონური შესრულება მხედებოდა. ერთ-ერთი ასეთი შემთხვევა იყო, როდესაც 72 წლის ავნი ყავაზოღლის (მიქელაძეს) მოუბანა 92 წლის ალი ბაირაქმა (აუდიომაგ. 12). ჩანაწერები ამ სოფელში არ ჩანდა. მის მოსაზღვრე სოფელ ტრაპეზში კი, 36 წლის წინ ალი ბოლქვაძის ოჯახში ჩანერილი კასეტა გადავიწერე, სადაც ყველა სიმღერა ორხმიანი (სეკუნდური) იყო (აუდიომაგ. 13), ჩემ მიერ 2016 წელს ჩანერილი ნიმუში — ერთხმიანი. ბორჩხის რაიონის სოფელ თხილაზორში კი 2015 წელს ჩავიწერე უნისონური სიმღერები, თუმცა უცნობა პირმა იმავე სოფელში, სხვა შემსრულებლებისგან, დაახლოებით, 2013 წელს, სეკუნდებით შესრულებული სიმღერები დააფიქსირა. აღსანიშნავია, რომ დღეს ის ხალხი, ვისაც სეკუნდებში შებანება შეუძლია, თავად ადგილობრივების თქმით, კარგ მომღერლებად ითვლებიან. ფაქტია, ზოგიერთ სოფელში უნისონური და სეკუნდური შესრულება ჯერ კიდევ თანაარსებობს, მაგრამ უნისონის პრიმატი ამკარაა. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ეს სიმღერები ყოფაში, სულ ცოტა, 20-30 (შეიძლება 40) წელია, რაც აღარ შესრულებულა.

ამდენად, კლარჯული სიმღერები არატრადიციულ მესხურ მრავალხმიან ნიმუშებთან ერთად ქართული მრავალხმიანობის მხოლოდ დაკარგვის (ქართულის არაქართულით ჩანაცვლების) შედეგად მიღებული მოვლენა კი არ არის, არამედ გვიჩვენებენ გზას მრავალხმიანობიდან ერთხმიანობისკენ. მოხარული ვიქნები, თუ ჩემ მიერ გამოთქმული მოსაზრება მეცნიერული დისკუსიის საგანი გახდება.

როდინან იწყება კლარჯულ მუსიკალურ ფოლკლორში სეკუნდური მღერა, ძნელი სათქმელია, მაგრამ 2009 წელს ქუთაისის ტელეკომპანია „რიონის“ მიერ ხენდეკში მუჰაჯირი კლარჯელებისგან ფიქსირებული სიმღერაც სეკუნდურია, რაც ნიშნავს იმას, რომ კლარჯელები, მათი ნაწილი მაინც, 1870-იან ან 1910-იან წლებში უკვე სეკუნდებში მღეროდა.

კლარჯულ სიმღერებში, ისევე, როგორც საზღვარგარეთ დარჩენილი საქართველოს სხვა კუთხეების ერთხმიანი ნიმუშების დიდ ნაწილში, შესამჩნევია ფარული მრავალხმიანობაც, როდესაც მელოდიაში სავარაუდო ბანის ფუნქციაც იკვეთება (აუდიომაგ. 14, 15).

ზოგიერთი სიმღერა თურქულად, ზოგი კი ქართულად სრულდება, მაგრამ, მელოდიის ქართულობის გამო, თურქულად შესრულებული სიმღერაც ჩვენი (ამ შემთხვევაში, კლარჯული) მუსიკალური ფოლკლორის ნაწილად აღიქმება.



რაც შეეხება ინსტრუმენტულ მუსიკას, იქ გვხვდება აკორდეონი და კავალი, თუმცა ისინი ყველა სოფელში არ არის გავრცელებული. აკორდეონზე შესრულებული დასაკრავები, შავშურის (იმერხეულის) მსგავსია და სცილდება ქართული ხალხური მრავალხმიანი მუსიკის ნორმებს, თუმცა, დროდადრო მაინც ჟღერს ქართული მრავალხმიანი მუსიკისთვის დამახასიათებელი კადანსები (აუდიომაგ. 16). მესხურ ინსტრუმენტულ მუსიკაში კი საერთოდ არ იგრძნობა ქართული მუსიკის ნიშანწყალი. კლარჯულ დიალექტში ამგვარი კადანსების შემორჩენა დამატებით მაფიქრებინებს, რომ კლარჯული სეკუნდური სიმღერები თვითმყოფადი მოვლენა კი არ არის, არამედ ქართული სიმღერის გაერთხმანების გზაა.

ბოლოს, მადლობას ვუხდით ბატონ ნიკოლოზ ზაზაშვილს ვალერიან მალრაძის ხმოვანი არქივის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიისთვის გადმოცემისათვის.

### აუდიომაგალითები

1. კლარჯული საშაირო *სოფელ რუმანაძანა*. ჩანერილი მურლულის რაიონის სოფელ Ardıçlı-ს (დურჩა) მკვიდრის სელატინ ერგუნ ჰაჯიოღლის მიერ 1970-80-იან წლებში. კასეტა მურლულის რაიონის სოფელ Çimenli-ს (ქორდეთი, კორიდეთი) მკვიდრის, ალი იაფუზისგან (ვარშანიძე) გადაიწერა გიორგი კრავეიშვილმა 2015 წელს.
2. ხევსურული *შავ ლუდსა წითელ ღვინოსა*. ასრულებენ ციცო და ყუდია ჭინჭარაულები. ჩანერილია თიანეთის თემის სოფელ საჭურეში 1929 წელს, შალვა მშველიძის მიერ. სიმღერა 2006 წელს შევიდა გამოცემაში „ხმები წარსულიდან. ქართული ხალხური მუსიკა ფონოგრაფის ცვილის ლილვაკებიდან“, (დისკი 1 №52).
3. ხევსურული სუფრული *ღრეობის დროს*. ასრულებენ ბერდია არაბული და მგელიკა ლიქოკელი. ჩანერილია სოფელ ბარისახოში 1929 წელს, შალვა მშველიძის მიერ. სიმღერა 2006 წელს შევიდა გამოცემაში „ხმები წარსულიდან. ქართული ხალხური მუსიკა ფონოგრაფის ცვილის ლილვაკებიდან“, (დისკი 1 №75).
4. კლარჯული საახალწლო *ენი გელდი ილბაში* (მოვიდა ახალი წელი). ასრულებენ ნაზიმ და ოსმან იაფუზები (ვარშანიძე). ჩანერილია მურლულის რაიონის სოფელში Çimenli (ქორდეთი/კორიდეთი) 2015 წელს გიორგი კრავეიშვილის მიერ. ჩანაწერი წარმოადგენს ა(ა)იპ ფონდ ჰეიამოს კუთვნილებას.
5. მესხური მრავალჟამიერი. ჩანერილი ვალერიან მალრაძის მიერ 1960-იან წლებში. მ ე ს ხ უ რ ი სუფრული *დარეჯან გაგათხოვებენ*. დამწყებს ასრულებს ვალერიან მალრაძე, ხოლო მოძახილსა და ბანს კი დიმიტრი ბერიძე. ჩანერილია ვალერიან მალრაძის მიერ 1966 ან 1968 წელს
6. კლარჯული საშაირო *სოფელ რუმანაძანა* (ფრაგმენტი). ასრულებენ მურლულის რაიონის სოფლების Küre (ზემო ქურა) და Başköy (ბაშქოის) ქალები. ჩანერილია სავარაუდოდ 1977 წელს. გადმოწერილია გიორგი კრავეიშვილის მიერ, 2015 წელს მურლულის რაიონის სოფელ Başköy (ბაშქოის) მკვიდრის, ბაატინ იაფუზისგან.
7. კლარჯული საშაირო. ასრულებენ სულეიმან ბაიდინი, ალთუნ ყაია და ჰაირეტინ სულიაღა. ჩანერილია მურლულის რაიონის სოფელში Başköy (ბაშქოი) 2015 წელს გიორგი კრავეიშვილის მიერ. ჩანაწერი წარმოადგენს ა(ა)იპ ფონდ ჰეიამოს კუთვნილებას.

8. მესხური საისტორიო-საფერხულო მამლი მუხასა (ფრაგმენტი). ჩანერილია ვალერიან მალრაძის მიერ ასპინძაში 1966 წელს.
9. მესხური სუფრული სახლო სალხინოდ ნაშენო. ასრულებენ სავარაუდოდ ისიდორე ასპანიძე (დამწყები) და მათე კოპაძე (ბანი). ჩანერილი უნდა იყოს სოფელ ვალეში 1962 წელს ვალერიან მალრაძის მიერ.
10. კლარჯული საახალწლო ენი გელდი ილბაში. ასრულებენ ავნი და შაინ ყავაზოლგები (მიქელაძეები). ჩანერილია 2016 წელს ბორჩხის რაიონის სოფელში Akpinar (არხვა) გიორგი კრავეიშვილის მიერ. ჩანანერი წარმოადგენს ა(ა)იპ ფონდ ჰეიამოს კუთვნილებას.
11. კლარჯული საშაირო. სოფლე რუმანაჰანა. ასრულებენ ავნი ყავაზოლგები (მიქელაძეები). ჩანერილია 2016 წელს ბორჩხის რაიონის სოფელში Akpinar (არხვა) გიორგი კრავეიშვილის მიერ. ჩანანერი წარმოადგენს ა(ა)იპ ფონდ ჰეიამოს კუთვნილებას.
12. კლარჯული საშაირო. სოფლე რუმანაჰანა. (ფრაგმენტი). ასრულებენ ბორჩხის რაიონის სოფლების Taraklı (ტრაპენის) და სავარაუდოდ Ambarlı (დამფარლი) მკვიდრი ბოლქვაძეები. ჩანერილია 1980 წელს. კასეტა 2016 წელს ალი ბოლქვაძისგან გადაინერა გიორგი კრავეიშვილმა.
13. კლარჯული საქორწინო-სუფრული (საჭმლის მოსათხოვი) ელესა. ართვინის რაიონის სოფელ Ormanlı-ს (ომანა) მკვიდრის სულეიმან მერთის კასეტებიდან. კასეტები გიორგი კრავეიშვილმა 2016 წელს სულეიმანისგან გადმოინერა.
14. კლარჯული ლირიკული დესტანი (ფრაგმენტი). თურქულ ენაზე ასრულებს მემედ ერგუნი (ჰავიოლი). ჩანერილი 1970-80-იან წლებში მურღულის რაიონის სოფელ Ardıçlı-ს (დურჩა) მკვიდრის სელატინ ერგუნ ჰავიოლის მიერ (სავარაუდოდ სოფელ დურჩაში). კასეტა მურღულის რაიონის სოფელ Çimenli-ს (ქორდეთი, კორიდეთი) მკვიდრის, ალი იავუზისგან, (ვარშანიძე) გადაინერა გიორგი კრავეიშვილმა 2015 წელს.
15. კლარჯული დასაკრავი აკორდეონზე. ჩანერილი 1970-80-იან წლებში მურღულის რაიონის სოფელ Ardıçlı-ს (დურჩა) მკვიდრის სელატინ ერგუნ ჰავიოლის მიერ. კასეტა ალი იავუზ ვარშანიძისგან გადაინერა გიორგი კრავეიშვილმა 2015 წელს.

### გამოყენებული ლიტერატურა

- ერქვანიძე, მალხაზ. (2008). ქართული საეკლესიო გალობა. წმ. იოანე ოქროპირის წირვა. გელათისა და შემოქმედის სკოლები, V ტომი. თბილისი: სრულიად საქართველოს საპატრიარქოს საეკლესიო გალობის ცენტრი. თანდართული კომპაქტდისკით.
- ერქვანიძე, მალხაზ და ბიძინაშვილი, ბექა. (შემდგენლები). (2014). ქართული საეკლესიო გალობა. აღმოსავლეთის სკოლა (კარბელაანთ კილო), VII ტომი. თორმეტ საუფლო და უძრავ დღესასწაულთა, დიდი მარხვისა და ზატიკის საგალობლები. გადმოცემული ძმები კარბელაშვილების მიერ. თბილისი: სრულიად საქართველოს საპატრიარქოს საეკლესიო

გალობის ცენტრი.

კარბელაშვილი, პოლივექტოს. (1898). *ქართული საერო და სასულიერო კილოები* / ისტორიული მიმოხილვა მღვდელ პოლივექტოს კარბელაშვილისა. ტფილისი: ხელაძის სტამბა.

კარბელოვი (კარბელაშვილი), ვასილ. (1898). *ქართულ—კახური გალობა „კარბელაანთ კილოთი“*. თბილისი: ცისკარი.

კრავეიშვილი, გიორგი. (2015). „თემა განსჯისათვის“. *ჟურნალი მუსიკა* №4. თბილისი.

კრავეიშვილი, გიორგი. (2015). „მრავალხმეიანობა საზღვარგარეთ მცხოვრები ჩვენებურების ხალხურ მუსიკაში“. წიგნში: *ტრადიციული მრავალხმეიანობის მეშვედე საერთაშორისო სიმპოზიუმის კრებული*. გვ. 308—325, რედაქტორები: რუსუდან წურნუშია, იოსებ ჟორდანიას. თბილისი: ტრადიციული მრავალხმეიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი.

მალრადე, ვალერიან. (1976). „მესხური სიმღერების მრავალხმეიანობის პრობლემისათვის“. წიგნში: *ვანო სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის შრომების კრებული (გამოშვება IV)*. გვ. 79-108. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

მალრადე, ვალერიან. (1987). *ქართული (მესხური) ხალხური სიმღერები*. თბილისი: ხელოვნება.

ფირცხალავა, ნინო. (1979). *ქართული საერო და სასულიერო მუსიკალურ შემოქმედებათა ისტორიული ურთიერთმიმართების საკითხისათვის*. სადიპლომო ნაშრომი ხელნაწერის უფლებით. ხელმძღვანელი, პროფესორი გრიგოლ ჩხიკვაძე. თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კათედრა. ინახება თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ფოლკლორის ლაბორატორიის არქივში.

შულღიაშვილი, დავით. (შემდგ.—რედ.). (2004).. კომპაქტური დისკი „ქართული გალობა. თერთმეტი მარგალიტი“.

ციციშვილი, ნინო. (1988). *ქართულ—ბალკანური /სამხრეთ სლავური/ მუსიკალურ—ეთნოგენეტიკური პარალელები*. სადიპლომონაშრომი. ხელმძღვანელი: ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი, უფროსი პედაგოგი იოსებ ჟორდანიას. ხელნაწერის უფლებით. თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კათედრა. ინახება თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ფოლკლორის ლაბორატორიის არქივში.

ჯავახიშვილი, ივანე. (1938). *ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები*. თბილისი: ფედერაცია.

**GIORGI KRAVEISHVILI**  
(GEORGIA)

### **KLARJETIAN FOLK MUSIC AND ITS PARALLELS WITH MESKHETIAN (A PROCESS OF MONOPHONIZATION)**

The invasions of foreign empires that constantly accompanied the history of Georgia became especially numerous after the 15<sup>th</sup>-16<sup>th</sup> centuries, when Turkey annexed Achara, Meskhети, Lazeti, Shavsheti and Tao-Klarjeti, and Persia annexed Hereti. I discussed the musical folklore of Tao, Shavsheti, Lazeti and Hereti in a report presented to the previous symposium, "Polyphony in the Folk Music of Georgians Living Abroad". Nowadays, Klarjeti is totally, and Meskhети is partially, incorporated within Turkish territory.

The historical province of Klarjeti includes the modern regions of Artvini, Murghuli, and, partially, Borchkha. Yet, the Georgian language remains spoken only in Borchkha and Murghuli regions, as well as in the village of Kartla (called Tutuncular in Turkish) of the Artvini region. It must be noted that the youth in most cases do not speak Georgian, or have evident difficulties when speaking their ancestral language. This can be explained by the fact that since the 1980s most of the people moved to the central provinces of Turkey.

Meskhети, one of the most ancient and foundational regions of Georgia, was dominated by the Ottoman (Turkish) Empire for two centuries. In 1828-29 it was returned to the motherland, though Tsarist Russia settled peoples of various nationalities here, which has had a deplorable impact on the preservation of local polyphonic traditions of singing.

The Meskhети province includes the modern regions (districts) of Akhaltsikhe, Aspindza, Akhalkalaki, Adigen, Ninotsminda and Borjomi. It also includes the region of Fosofi (formerly named Potskhovi), which has remained under Turkish control since 1921. Unfortunately, we have no information about the musical folklore of this region.

When discussing Klarjetian songs, I rely upon samples collected by myself in 2015-2016, as well as on audio-cassettes recorded in the 1970s and 80s by locals, Selatin Ergun Hajioglu, Suleiman Merti, Baatin Iavuz and Ali Bolkvadze. As for Meskhétian songs, the sources are the samples recorded on reels in the 1960s by the music scholar Valerian Maghradze.

In the Klarjetian, as well as in other regional Georgian dialects, the words *mobaneba* (singing bass) and *bani* (bass) are preserved. In the Klarjetian dialect, the exact forms are *mobaneba*, *mibaneba*, and *mubaneba*; but the latter means, as observation shows, not to sing a functional bass part, but to join the *damtskebi* (beginner) voice (either in unison or in intervals of a second). Hence, the Klarjetian songs are represented with one- and two-part samples.

It is astounding to encounter *secunda* (second interval) parallelism, lasting almost through the whole process of performance (audio ex. 1); this phenomenon has no analogue in general Georgian polyphony. It is interesting that the locals view this as monophony, and believe that polyphonic song is preserved not here but in Machakhela (among the Ajarians who remained on the Turkish side, whom I discussed in my paper at the previous symposium).

The question remains, what does a Klarjetian two-part song represent? What is it? Is it ancient Georgian biphony, or a product of degradation? It is hard to believe that, under the conditions of

Klarjeti, folk song could preserve intact an original form of biphony. This form of polyphony is not widespread in Georgia, yet two similar samples can be found in Khevsureti. This type of biphony is considered by scholars (Chkhikvadze, Gruber) to be the ancient example of biphony. Still, in the Khevsuretian samples, it seems, we deal with a more accidental blending of voices (audio ex. 2, 3). Conversely, in some of the Klarjetian samples, the voices do move in parallel seconds in an "organized" way in almost all cases (audio ex.4).

For comparison with Klarjeti, it is interesting to consider the Meskhetian polyphonic (primarily biphonic) songs recorded by Valerian Maghradze. In this corpus we encounter samples with the bourdonic bass characteristic of Georgian folk music, as well as with parallelisms of the fourth and fifth (audio ex. 5), which is unfamiliar in Georgian musical thinking (I should also mention here that in three-part songs, the interval interrelationships of the voices is also unusual [audio ex.6]). As for the Klarjetian songs, parallelism of the second interval is characteristic (audio ex. 7, 8). It needs to be noted here that, as distinct from Meskhetian songs, Klarjetian songs are monophonic and biphonic.

As we learn from Valerian Maghradze's works, he had many difficulties in his attempts to fix polyphony (Maghradze, 1976:100; 1987:80-87), because the last dates of the performance of polyphonic songs fall during the turn of the 19th-20th centuries. Despite this, it is surely remarkable that the voice blending in Meskhetian samples is always presented in a entirely logical (and not random) form.

Some Meskhetian samples do fit into a framework characteristic for Georgian folk music, presented by the bourdonic bass (audio ex. 9), but in others, I repeat, features that are alien for Georgian music are quite noticeable (audio ex. 10).

Hence, it is logical to ask a question: do the Meskhetian polyphonic samples, so non-characteristic of most Georgian music, together with the Klarjetian samples, represent merely the loss of Georgian polyphony, or, in general, together with the result, a general process of monophonization of polyphonic songs?

An article covering this theme was published in the 4<sup>th</sup> issue (2015) of the journal "Musika" (in Georgian, with an appended compact disc). In this paper, I asked ethnomusicologists to respond to my conclusion. On the first impression, everyone advised me to compare these samples with those from the musical cultures of various countries of the world; yet, several ethnomusicologists share my opinion, and some of them even advised me to pay attention to yet unknown forms of polyphony in Georgian music, or to the upper voices of chants. And indeed, in chanting (both in the western and in the eastern modes), *secunda* parallelism of seconds is frequent, but this phenomenon mostly has a fragmentary form and does not last long. That's why it is perceived as an organic part of the expressiveness of Georgian music, as distinct from Klarjetian and Meskhetian songs.

I must mention here the diploma work of ethnomusicologist Nino Tsitsishvili, titled "Georgian-Balkan / Southern Slavic / Musical-Ethnogenetical Parallels," where she makes interesting musical and ethnogenetical comparisons. In this work, she primarily discusses Balkan bourdonic polyphony, where second (*secunda*) intervals are frequent. Yet she also cites samples from the songs of Pazarjishko-Ikhtiman, Serbia, Bosnia-Herzegovina and Macedonia, which are characterized by second interval (*secunda*) parallelism (Tsitsishvili, 1988: 40-43, 56, 77, 81, 83). In this respect, these samples reveal close musical links with Klarjetian polyphony, but as Tsitsishvili was not familiar with the latter, logically, she wouldn't have been able to comment on it. She pays attention to particular aspects (Georgian *Lazare* and Bulgarian *Lazaruvano*, beginner and upper voice soloists

and group bass, or hemitonic modes, intonation similarities, etc.), which appear in other cultures, too, and thus I think that there was necessary a more solid arguments. Yet, being a diploma project, this was just the beginning of such lines of research, which, unfortunately, has not been continued.

Klarjetian biphonic songs, apart from the Balkans, have parallels in the Afghan mountains (Nuristan), in Tibet, and in Baltic countries. Yet, due to the fact that historically these countries were not connected, I believe it is not useful to discuss such parallels simply according to their musical convergences. As for Turkish musical culture, I wasn't able to find such samples, and even Turkish ethnomusicologists were not able to give me their assistance in this matter. When I discussed old Turkish records and investigations with them (Ozge Denisci, Abdullah Akat), I was never able to get a certain answer.

Despite this, I still believe that in Klarjetian *secunda* songs (those containing the second interval), we deal with a method of monophonization of Georgian song. This opinion is backed by several facts: when we recorded songs in Arkhva, a village of the Borchkha region, apart from one *secunda* song (audio ex.11), only unison performances occurred. In one such case, 92-year-old Ali Bairak sang bass for 72-year-old Avni Qavazogli (Mikeladze) (audio ex.12). However, no records had been ever made in this village. In the neighboring village Trapeni, I was unable to make two people sing together, but I have copied a cassette recorded by Ali Bolkvadze's family 36 years ago, where all the songs were biphonic (audio ex.13). In the village Tkhlazori of Borchkha region, I recorded unison songs in 2015. Yet, songs performed by other singers with second intervals were recorded some time in 2013, in the same village, by an unknown person. It is notable that today those people who can sing bass in second intervals are locally considered to be good singers. In certain villages unison and *secunda* performances coexist, but the primacy of the unison is evident. It must also be taken into account that these songs in have not been performed in everyday life for at least 20-30 (or maybe 40) years.

Thus, the Klarjetian songs, together with the non-traditional Meskhetian polyphonic samples, do not represent just the result of the loss of Georgian polyphony (the replacement of Georgian with non-Georgian song), but also show us a way from polyphony to monophony. I would be glad if the opinion that I express here became the subject of a scholarly discussion.

It is hard to say when singing in seconds originated in Klarjetian folk music, but the song recorded by Kutaisi Television Company "Rioni" from muhajir Klarjetians in Khendeki is also secondal, which means that at least some of them already sang with seconds in the 1870s and 1910s.

In Klarjetian songs, as well as in the majority of the one-part samples from various regions of Georgia that have now become foreign territories, we can perceive hidden polyphony, too, when the function of the presumable bass voice is shaped in the melody as well (audio ex. 14, 15).

Some of the songs are performed in Turkish, and some in the Georgian language. Yet, due to the Georgian character and origin of the melody, even the songs performed in Turkish are still perceived as a part of our (in this case, Klarjetian) musical folklore.

As for instrumental music, the accordion and kavali both occur here, though they cannot be found in all the villages and the final ascertainment of the origin of their repertoire is also the matter of future investigations.

Instrumental pieces for accordion are similar to Shavshetian (Imerkhevian) and exceed the norms of Georgian polyphonic folk music, however the cadences peculiar to Georgian polyphonic music are heard from time to time (audio ex. 16). There is no indication of Georgian music in Meskhetian instrumental music. Survival of such cadences in Klarjetian dialect makes me think

that Klarjetian singing in seconds does not represent original phenomenon, but is the result of the monophonization of Georgian songs.

Lastly, I would like to thank Mr. Nikoloz Zazashvili for handing over Valerian Maghradze's sound archive to Tbilisi State Conservatoire.

### Audio examples

1. Klarjetian humorous "So le rum anayana". Recorded from Selatin Ergun Hajioghli in the village of (Durcha) in the 1970s-1980s. In 2015 Giorgi Kraveishvili copied the cassette of Ali Yavuzi (Varshanidze) a resident of Ardıçlı.
2. Khevsuretian *Shav luds tsitel ghvinosa*. Performed by Tsitso and Qudia Chincharauli. Recorded in 1929 by Shalva Mshvelidze in Sachure village, Tianeti Community. In 2006 the song was included in the publication "Echoes From the past. Georgian Folk Music from Phonograph wax Cylinders" (Disc I #52).
3. Khevsuretian table song *Ghreobis dros*. Performed by Berdia and Mgelika Likokeli. Recorded in 1929 by Shalva Mshvelidze in the village of Barisakho. In 2006 the song was included in the publication "Echoes From the past. Georgian Folk Music from Phonograph wax Cylinders" (Disc I #75).
4. Klarjetian new year song *Eni geldi ilbashi* (New year has come). Performed by Nazim and Osman Yavuz (Varshanidze). Recorded in 2015 by Giorgi Kraveishvili in the village of Çimenli (Kordeti/Koriseti). The recording is the property of non-profit Legal entity "Heiamo".
5. Meskhetian *Mravalzhamieri*. Recorded in the 1960s by Valerian Maghradze.
6. Meskhetian table song *Darejan gagatkhoveben*. Beginner Valerian Maghradze, solo *modzakhili* and bass Dimitri Beridze. Recorded in 1966 or 1968 by Valerian Maghradze.
7. Klarjetian humorous song "So le rum anayana" (fragment). Performed by women from the villages of Küre (Zemo kura) and Başköy. Recorded supposedly in 1977. copied in 2015 by Giorgi Kraveishvili from Baatin Yavuz – a resident of Başköy, Murgul district.
8. Klarjetian humorous song. Performed by Suleiman Baidin, Altun Qaya and Hairetin Suliagha. Recorded in 2015 by Giorgi Kraveishvili the village of Başköy, Murgul district. The recording is the property of non-profit Legal entity "Heiamo".
9. Meskhetian historical round-dance song *Mumli mukhasa* (fragment). Recorded in 1966 by Valerian Maghradze in Aspindza.
10. Meskhetian table song *Sakhlo salkhinod nasheno*. Performed supposedly by Isidore Aspanidze (*damsqebi*) and Mate Kopadze (bass). Presumably recorded in 1962 by Valerian Maghradze in village Vale.

11. Klarjetian new year song *Eni geldi ilbashi*. Performed by Avni and Shain Qavazoghli (Mikeladze). Recorded in 2016 by Giorgi Kraveishvili in village Akpinar, Borçka district. The recording is the property of non-profit Legal entity "Heiamo".
12. Klarjetian humorous song "So le rum anayana". Performed by Avni Qavazoghli and Ali Bairak (Pashaloghli/Pashalishvili). Recorded in 2016 by Giorgi Kraveishvili in village Akpinar, Borçka district. The recording is the property of non-profit Legal entity "Heiamo".
13. Klarjetian humorous song "So le rum anayana". Performed by the Bolkvadzes from Tarakli (Trapeni) and supposedly Ambarli villages, Borçka district. Recorded in 1980. The cassette was copied in 2016 by Giorgi Kraveishvili from Ali Bolkvadze.
14. Klarjetian wedding-table song (requesting food) *Elesa*. From the cassettes of Suleiman Mert from Ormanli village, Artvin district. Copied from Suleiman by Giorgi Kraveishvili in 2016.
15. Klarjetian lyrical *destan* (fragment). Performed by Mehmed Ergun (Hajioghli) in Turkish language. Recorded in the 1970s-1980s supposedly in Dürcha village from Selatin Ergun Hajioghli, a resident of Ardıçlı village (Dürcha), Murgul district. Giorgi Kraveishvili copied the cassette of Ali Yavuz (Varshanidze) from Çimenli village, Murgul district in 2015.
16. Klarjetian piece for accordion. Recorded in the 1970s-1980s from Selatin Ergun Hajioghli from Ardıçlı village (Dürcha), Murgul district. Giorgi Kraveishvili copied the cassette of Ali Yavuz (Varshanidze) from Çimenli village, Murgul district in 2015.

### References

- Erkvanidze, Malkhaz. (2008). *Kartuli saeklesio galoba. Tsm. Ioane Okropiris tsirva. Gelatisa da shemokmedis skolebi* (Georgian Church cCant. The Divine Liturgy of St. John Chrysostom, Gelati and Shemokmedi Schools), Vol. IV. Tbilisi: The Center for Chanting of the Patriarchy of All Georgia, with an appended compact disc.
- Erkvanidze, Malkhaz and Bidzinashvili, Beka. (Compilers). (2014). *Kartuli saeklesio galoba. Aghmosavletis skola (Karbelaant kilo) (Georgian Ecclesiastic Chanting. Eastern School (Karbelashvili's Mode)*, Vol. 7. Hymns of the twelve feasts of Our Lord, the immovable feasts, the lenten triodion, and the pentecostarion. Tbilisi: The Center for Chanting of the Patriarchy of All Georgia.
- Javakhishvili, Ivane. (1938). *Kartuli musikis istoriis dziritadi sakitkhebi* (The Main Issues of Georgian Music History. Tbilisi: Federacia (Federation Publishers).
- Karbelashvili, Polievktos. (1898). *Kartuli saero da sasuliero kiloebi. (Georgian Secular and Ecclesiastic Modes)*. A historical review made by the priest Polievktos Karbelashvili. Tbilisi: Kheladze's publishing house.
- Karbelov (Karbelashvili), Vasil. (1898). *Kartl– Kakhuri galoba "karbelaant kiloti"* (Kartlian– Kakhetican



- Chanting with the “Karbelashvili” Mode). Tbilisi: Tsiskari.
- Kraveishvili, Giorgi. (2015). “Tema gansjisatvis” (“A Theme for Consideration”). In: Journal *Musika* #4. Tbilisi.
- Kraveishvili, Giorgi. (2015). “Mravalkhmianoba sazghvargaret mtskhovrebi chveneburebis musikashi” (“Polyphony in the Folk Music of the Georgians Living Abroad”). In: *The Seventh International Symposium of Traditional Polyphony*. Pp. 315– 325. Editors: Tsurtsumia, Rusudan and Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.
- Maghradze, Valerian. (1976). “Meskhuri simgherebis mravalkhmianobis problemisatvis” (“For the Problem of Polyphony of Meskhetian Songs”). *Collection of works of Tbilisi Vano Sarajishvili State Conservatoire* (4<sup>th</sup> edition). Pp. 79–108. Tbilisi.
- Maghradze, Valerian. (1987). *Kartuli (meskhuri) simghera (Georgian [Meskhetian] Folk Songs)*. Tbilisi: Khelovneba (Art Publishers).
- Pirtskhalava, Nino. (1979). *Kartuli saero dasasuliero musikalur Semoqmedebata istoriuli urtiertmimartebis sakitxisatvis* (For the Issue of the Historical Interrelations of the Georgian Secular and Ecclesiastic Musical Art). Diploma with manuscript copyright. Supervisor, Prof. Grigol Chkhikvadze. Georgian Folk Music department of Tbilisi V. Sarajishvili State Conservatoire. Stored in the Archive of the Laboratory of Folklore at Tbilisi State Conservatoire.
- Shughliashvili, Davit. (Compiler, editor). (2004). Compact disc “Kartuli galobis tertmeti margaliti” (“11 Pearls of the Georgian Chanting”).
- Tsitsishvili, Nino. (1988). Diploma work, *Kartul–balkanuri/samkhret slavuri/ musikalur– etnolingvisturi paralelebi* (Georgian–Balkan / Southern Slavic / Musical– Ethnogenetical Parallels). Supervisor: Candidate of Art Sciences, Senior pedagogue Ioseb Zhordania. With the right of the manuscript. Georgian Folk Music department of Tbilisi V. Sarajishvili State Conservatoire. Stored in the Archive of the Laboratory of Folklore at Tbilisi State Conservatoire.

### ერთი საკადანსო არტიკულაციის შესახებ სვანურ სიმღერაში

ქართულ ხალხურ სიმღერაში სიტყვისა და მუსიკის ურთიერთმიმართების საკითხის გამორკვევას არაერთი კვლევა მიეძღვნა. მეტწილად, ამ პრობლემით ენათმეცნიერები ინტერესდებოდნენ, თუმცა ხალხური მუსიკის მკვლევრები გვერდს ვერ უვლიდნენ ტექსტებს სპეციფიკურად მუსიკოლოგიური საკითხების განხილვისას, ერთი მხრივ, მათი ფორმისშემქმნელი სეგმენტის როლის (გვარჯალაძე, 1983), ხოლო, მეორე მხრივ, სიტყვისა და მუსიკის სემანტიკური ურთიერთმიმართების (კალანდაძე-მახარაძე, 1993) მნიშვნელობის გამო ფორმის შექმნაში. კვლევაში ქართული სიტყვის ინტონაციური თავისებურებების შესახებ ს. ჟღენტი საინტერესო დაკვირვებებს გვთავაზობს. პატივცემული ენათმეცნიერი ფართოდ განიხილავს ქართულ ხალხურ სასიმღერო რეპერტუარში ტექსტების განსხვავებულ ასპექტებს და აღწერს ენის, სიტყვის მახასიათებლებს, ხშირად მუსიკალური ქსოვილის მოთხოვნებით განპირობებულს (ჟღენტი, 1963). ს. ჟღენტის კიდევ ერთი ენათმეცნიერული კვლევა სვანური ენის ფონეტიკის თავისებურებებს ეხება, სადაც ავტორი ამბობს: „...აღსანიშნავია სვანური მეტყველების მუსიკალობა. სვანურის აქცენტუაცია და ინტონაცია იმდენად მდიდარია, რომ ამ მხრივ სვანურს დღეს ვერ შეედრება ვერც ერთი სხვა ქართველური ენა. ბევრი რამ, რაც მოძვე ქართველურ ენებში მიჩქმალულია სავსებით, ან შესუსტებულია, სვანურში რელიეფურადაა წარმოადგენილი„ (ჟღენტი 1949: 96). იგი ნაშრომში ქართული სასიმღერო ტექსტების ზოგად მახასიათებლებზე მსჯელობს და მიზნად არ ისახავს ცალკეული დიალექტების სამეტყველო და სასიმღერო ენის თავისებურებათა წარმოჩენას. თუმცა ავტორისეული პოსტულატები დაგვეხმარა იმ ორიენტირების განსაზღვრაში, რომელთა მიხედვითაც წარმართა ჩვენი კვლევა. უპირველეს ყოვლისა, ეს არის არტიკულაციის ზოგიერთი თავისებურება, რაც სვანების მუზიციერებას დანარჩენი დიალექტებისაგან გამოარჩევს.

#### ხმოვნები და საკადანსო არტიკულაცია.

სვანურ მუსიკალურ რეპერტუარზე ყურის „შეველება“, კი საკმარისია, რომ ერთი თავისებურება გამოვარჩიოთ. ესაა ხმოვნების - ი, (უ)ო, (ჰ)ა - ინტონირება სპეფიციკური არტიკულაციით, რომელიც გამორჩეული ელფერის მქონე ეთნიკურ (დიალექტურ) სტილურ თავისებურებას ქმნის. დაკვირვებისას გამოიკვეთა, რომ მსგავსი მუსიკალურ-ვერბალური არტიკულირება გარკვეული კატეგორიის სიმღერებში გვხვდება, რომლებიც მჭიდროდაა დაკავშირებული საწესო დღეობებთან და რიტუალებთან და სარიტუალო წესში დამახასიათებელი კომპოზიციური ფორმა და ადგილი აქვს. ჟანრის ზემოცვისკისეული ფორმულირების მიხედვით (Zemtsovsky, 1983: 61-65), აღნიშნული სიმღერები, რომლებიც ძირითადად რელიგიური ფუნქციის მატარებელია, სარიტუალო ჰიმნებს შეიძლება მივაკუთვნოთ.

ეს სტილური თავისებურება შემდეგნაირად შეიძლება აღწეროთ: ა) გვხვდება მხოლოდ ჰიმნური ტიპის საგალობლებში, რომელთა სიტყვიერი ტექსტები სამღერისებისაგან შედგება, ბ) დამახასიათებელია მხოლოდ საკადანსო საქცევის ნაგებობისთვის, გ) სიმღერის მეტრი თავისუფალი, ამორფულია და, შესაბამისად, აღნიშნული საკადანსო საქცევიც თავისუფალია მეტრული ჩარჩოსაგან; დ) ძირითადად არტიკულირდება შუა და ზოგჯერ ზედა ხმის მიერ, ე) მელოდიურად წარმოადგენს კვარტულ დაღმავალ ნახტომს

ქვედა საყრდენ ბგერაზე, რომლის შედეგადაც ორხმიან თანაფარდობაში წარმოქმნის ინტერვალ კვარტას, კვინტას ან უნისონს საყრდენ ბგერაზე, ვ) გამღერება ხდება ხმოვნებზე: ი, (ჰ)ა, ჯო; ზ) ახასიათებს რიტმული და მელოდიური თავისებურება [1]. საყრდენ ბგერაში დაღმავალი საფეხურებრივი მოძრაობის ნაცვლად, შუა ხმა ადის ერთი საფეხურით ზევით და მყისიერად აკეთებს ნახტომს კვარტით ქვევით, ტონიკაზე (საყრდენ ბგერაზე), რაც წარმოქმნის კვინტურ ვერტიკალს, ხოლო უკიდურეს ზედა ხმაში კვარტული მოძრაობა მეტწილად გვხვდება ჰიმნის დამაბოლოოებელ კადანსში და წარმოქმნის დამამთავრებელ უნისონს.

### კვარტა სვანურ სიმღერაში.

კვარტული ნახტომის უპირატესობაზე – კადანსირების სხვა ტიპის ფორმებთან შედარებით – შენიშნავს სვანური მუსიკის პირველი მკვლევარი დ. არაყიშვილი (არაყიშვილი, 1950: 40). კვარტის მნიშვნელობას სვანურ სიმღერაში საგანგებოდ აღნიშნავს აგრეთვე შ. ასლანიშვილი და მას მუსიკალური აზროვნების სიძველის ერთ-ერთ ინდიკატორად მიიჩნევს (ასლანიშვილი, 1954: 38, 40); ყველაზე საინტერესო ისაა, რომ კადანსში კვარტულ დამოლოებას ავტორი განიხილავს, როგორც სარიტუალო სიმღერის დამახასიათებელ ნიშანს, რომელიც გვხვდება როგორც სვანეთში, ასევე, ხევში – აღმოსავლეთ საქართველოს მთის მუსიკალურ დიალექტში (ასლანიშვილი, 1954: 80-81). მართალია, მეცნიერი არ უღრმავდება ამ საკითხს, მაგრამ ამ შენიშვნით მოვლენის საერთო ქართულ ძირზე მიანიშნებს. ზოგადად, კვარტის ნამყვან მნიშვნელობას სვანურ სიმღერაში, კერძოდ, აღმავალ კვარტულ ინტონაციას ორი ნაგებობის საზღვარზე, ამ კუთხის სტილურ თავისებურებად მიიჩნევს ე. გარაყანიძე (გარაყანიძე, 2011: 61).

თუმცა სვანეთში კადანსის ეს სახე უფრო ინტენსიურად გამოიყენება და არტიკულირების დამახასიათებელი ფორმით გამოირჩევა, რაც მას სვანური სარიტუალო სიმღერის სტილურ მახასიათებლად აქცევს. გვხვდება, როგორც მისი დაუსრულებელი ფორმა, რომელიც ფრაზას კრავს კვინტური ინტერვალით ვერტიკალში (კვინტური ჩარჩო), ასევე, დასრულებული, როცა ზედა განაპირა ხმის დაღმავალი ნახტომი კვარტაზე ხმებს შორის წარმოქმნის დამაბოლოოებელ უნისონს (უნისონური ჩარჩო). ნათელი წარმოდგენის შესაქმნელად, ნიმუშის სახით, ვურთავთ მხოლოდ ერთი ჰიმნის სრულ ნოტირებულ ვერსიას, რადგან დანარჩენი ჰიმნების (ჯგერაგიშ, სადამ, გა, უო ქრისდეშ, ზარი და სხვ.) კვარტული არტიკულაციის ფორმები იდენტურია (აუდიომაგ.1, 2).

### შეთხვევითობა თუ „სისხლში გამჯდარი“ ჩვევა?

ამგვარი არტიკულაციის, როგორც მკვეთრად ეთნიკური, ბუნებითი მახასიათებლის ხარისხზე მეტყველებს ერთი საყურადღებო ფაქტი: აუდიო წყაროებზე დაკვირვებისას ამგვარმა კვარტულმა არტიკულაციამ მოულოდნელად თავი იჩინა ქართულენოვანი საგალობლის – მიცვალებულთათვის განკუთვნილი *წმიდაო ღმერთოს* სვანურ ვერსიაში. აღნიშნული საგალობელი ქრისტიანული ღვთისმსახურების ტიპიკონის შემადგენელი ნაწილია – სრულდება მიცვალებულის დაკრძალვის რიტუალისას. მისი კანონიკური (ვერბალური) ტექსტი სვანეთში დაუმახინჯებლად, ზედმიწევნით ზუსტადაა დაცული. ქართულენოვანი საგალობლის – მიცვალებულთათვის განკუთვნილი *წმიდაო ღმერთოს* – სვანურ ვარიანტში ჰიმნის რამდენიმე ვერსია არსებობს, რომლებიც მნიშვნელოვნად არ განსხვავდება ერთმანეთისაგან. ერთ-ერთი ვარიანტის მოსმენისას, რომელსაც ბალსზემო სვანური ანსამბლი „რიჰო“, ანტიფონურად ასრულებს, მესამე შემოტრიალები-სას (როგორც წესი, საგალობელს იმეორებენ სამჯერ) შუა ხმა სიტყვა „ღმერთო“-ს ბოლო ხმოვანს სწორედ ამ დამახასიათებელი კვარტული „ვარდნიო“, ოდნავ შესამჩნევი გლისანდირებით არტიკულირებს. რიტმულად რეგულირებული, მკაფიო სტრუქტურული

კომპოზიციების მქონე სიმღერებში მსგავსი არტიკულაციური ფორმულისთვის სივრცე არ რჩება და, შესაბამისად, არც გვხვდება. ამის ერთ-ერთი მთავარი მიზეზი, ჩვენი აზრით, უნდა იყოს მისი ქართული წარმოშობა, რამდენადაც მსგავსი არტიკულაცია დაწარჩენ საქართველოში არ გვხვდება. თუმცა, ქართულენოვან საგალობელში მისი თუნდაც ერთჯერადი გამოჩენა არ მიგვაჩნია „შემთხვევითობად“, რადგან ამგვარი „წაცდენა“ განპირობებულია ინტონირების „სისხლში გამჯდარი“, ჩვევით, რომელიც თავისუფლების შემთხვევაში (თავისუფალი მუზიკირებისას) უნებლიედ, გაუცნობიერებლად იჩენს თავს.

### ევფონიური ინსტრუმენტი?

თავისუფალი რიტმის მქონე „უსიტყვო“, ჰიმნების შინაგანი რეგულაციისა და რიტმული კოორდინაციის ფუნქციას ამ კომპოზიციის მქონე სიმღერებში კადანსური ფორმულა იღებს. სვანური სიმღერების ეს ჯგუფი, რომელიც მოდალურ აზროვნებას ასახავს და რომლის კილო-ჰარმონიული ფუნქცია არ არის მკვეთრად გამოხატული, ქმნის სტრუქტურულად თავისუფალ, გამჭოლი განვითარების კომპოზიციას, რასაც აძლიერებს ასიმეტრიული, არარეგულარული მეტრი და რიტმული პულსაცია. ამ დროს კი აღნიშნული კვარტული მელოდიური კადანსური საქცევი ხელს უწყობს საგალობლის აღქმას და მისი მთლიანობის გარანტიად იქცევა. იგი ჰიმნური საგალობლის, ერთი შეხედვით, ამორფულ სტრუქტურას შინაგან სიმეტრიას ანიჭებს და, ამგვარად, ქმნის „ასიმეტრიულ სიმეტრიულობას“.

როგორც ვხედავთ, აღნიშნულ არტიკულაციურ მოვლენას მკვეთრად გამოხატული ევფონიური ფუნქცია აქვს და კონსტრუქციას გამორჩეულ ესთეტიკურ ელფერს სძენს. მისი გამოყენების ინტენსივობა ამგვარ არტიკულაციას სვანური სარიტუალო ჰიმნის სტილისტურ ნიშნად აქცევს.

### მუსიკალური იდიომა: „სვანური სარიტუალო ჰიმნი“

გარდა ევფონიურისა, ამგვარი მელოდიური კვარტული არტიკულირების სემანტიკური ბუნებაც იკვეთება. მუსიკალური ენის კვლევისას ლინგვისტური მიდგომების გამოყენება (Seeger, Nettle, Bright და სხვ.) ამ მიკრო-ფორმულის ანალიზი საინტერესო შედეგს ავლენს. ი. ზემცოვსკი არტიკულაციის შესახებ აღნიშნავს, რომ იგი „... წარმოადგენს მკვეთრად მარკირებულ ეთნიკურ ინდიკატორს. ჯერ კიდევ მანამ, სანამ გავიგონებთ სიტყვებს, ინტონაციურ ლექსიკას, მელოდიურ ტიპს და ჟანრს, უკვე ერთი არტიკულაციური შეტევით და ინტონირების ტიპით შეგვიძლია გამოვიცნოთ ფოლკლორული შემსრულებლის ეთნიკური კუთვნილება,“ (თარგმანი ჩემია - ნ.მ.) (Zemtsovsky, 1991: 156). სვანური სიმღერის მეტნაკლებად მცოდნე და გამოცდილი მსმენელისთვის ამ ორბგერეანი ინტონაციის მოსმენა -ი/ა/ო- ხმოვნებთან კომბინაციაში შესაბამისი არტიკულაციით (რიტმულ-ტემბრული მახასიათებლების ჩათვლით) გარკვეული ინფორმაციის შემცველია; და მიუხედავად იმისა, რომ არ შეიცავს დასრულებული აზრის მქონე ვერბალურ ერთეულს და ერთ ხმოვანზე სრულდება, მაშინვე მიანიშნებს მის ეთნიკურ წარმომავლობას და უფრო მეტიც, ჟანრულ კუთვნილებასაც. ეს ინფორმაცია სამ სიტყვაში აკუმულირდება: სვანური სარიტუალო ჰიმნი. ორბგერეანი ინტონაციური ფორმულის ამგვარი მძლავრი სემანტიკა მას მუსიკალური იდიომის მნიშვნელობას ანიჭებს და ხსნის მის შინაარსს.

### რატომ კვარტა?

ჩვენ აღვწერეთ კვარტული ვოკალური არტიკულაციის ფორმა და მისი ევფონიური თავისებურება, რაც სვანური სარიტუალო სიმღერის სტილურ ნიშნად მივიჩნიეთ და, ამგვარად, შევეცადეთ გაგვეცა პასუხი კითხვაზე „რა,“ (ანუ რა მოვლენაა) და როგორ? თუმცა

საინტერესოა პასუხი კითხვაზე „რატომ?“ რა განაპირობებს ამგვარ არტიკულაციურ თავისებურებას სვანის შესრულებაში? რატომ ირჩევს სვანი შორ გზას საყრდენ ბგერამდე „მისასვლელად“, რომელთანაც სულ ერთი ნაბიჯი (სეკუნდა) აშორებს? ვფიქრობთ, ეს, ერთი შეხედვით, უმნიშვნელო დეტალი სვანების სასიმღერო ტრადიციის, მრავალხმიანი ფორმით აზროვნების გამოვლინებაა. ვ. ახოზაძე სვანეთის ექსპედიციის აღწერისას იხსენებს შემთხვევას, როგორ დარჩა გაკვირვებული, როცა 4-5 წლის სვანი ბავშვების სამხმიანი სიმღერა მოისმინა: „... სამი პატარა ბავშვი... სახლის წინ ხელიხელ ჩაკიდებული დაბაჯბაჯებდნენ და მღეროდნენ სამხმიან სვანურ ფერხულს... მოვისმინეთ სამი სიმღერა ფერხულით. ჩვენთვის აშკარა გახდა სიმღერის სამხმიანი წყობა. გარკვევით ისმოდა როგორც ტერციული წყობის, ისე არატერციული წყობის სამხმიანობა,“ (ახოზაძე, 1957: 16). ექსპედიციებში ყოფნისას ჩვენ სისტემატურად ვაწყდებით შემთხვევას, როცა მუსიკალურ სმენასთან „მწყრალად მყოფი,“ სვანიც კი ახერხებს ხმები შეუნყოს ნამყვან მომღერალს და, ამასთან, კვარტა-კვინტური დამოკიდებულების დაცვასაც „დაჟინებით,“ ცდილობს. ქართული კილო-ჰარმონიული ენის თავისებურებების შესახებ კვლევაში კ. ჭოხონელიძე კვარტა-კვინტურ ინტერვალებს გამოყოფს, როგორც მელოდიური და ვერტიკალური ინტონირების მაკოორდინირებელ საყრდენებს და მათ მიიჩნევს არა რომელიმე ცალკეული კუთხის, არამედ ზოგადად, ქართული მუსიკის „მთელი ბგერული სისტემის მათგან განიზიარებული ინტერვალის მნიშვნელობაზე სამხმიანი სიმღერების ორხმიანი ფრაგმენტები და „კვირისა,“ ორხმიანი სახით შემორჩენილი ნიმუშიც მიუთითებს. შ. ასლანიშვილი ქართული მრავალხმიანობის ორ განსხვავებულ შტოსა და მათი წარმოშობის ორ განსხვავებულ გზაზე მსჯელობისას, სვანური სიმღერების ანალიზის საფუძველზე, ასკვნის, რომ „... კომპლექსურ მრავალხმიანობაში გადასვლა მოხდა ორხმიანობის ქვედა ხმის ბგერებზე წმინდა კვინტების დაშენებით...“ (ასლანიშვილი, 1954: 37). ორხმიანობის ქვედა ხმის ბგერებში კი, უპირატესად, სწორედ კვარტა მოიხზრება. ამდენად, ვფიქრობთ, სარიტუალო ჰიმნების საკადანსო საქცევებში თავს იჩენს სვანური სამუსიკო აზროვნების ფუნდამენტური ელემენტი: ვერტიკალის კვარტული კოორდინაცია, რასაც ზედა ხმები ახორციელებენ კადანსურ საქცევში და მისი სწრაფი დაცურება, ნახტომი კვარტაზე ერთდროულად ვერტიკალში კვარტული ინტერვალის მატერიალიზების სურვილითაა განპირობებული, შემსრულებელს წინასწარ ესმის ეს ინტერვალი და თითქოს, მის ერთ ხმაშივე, ერთდროულად გაჟღერებას ცდილობს. ამგვარად, წარმოშობით არა ევფონიური დანიშნულების ეს არტიკულაცია დროთა განმავლობაში სწორედ ევფონიურ, სტილურ მახასიათებლად იქცა. სვანების ინტონირებისას კვარტის, როგორც მელოდიური ინტერვალის როლი, ჩანს, აგრეთვე, ჩვენ მიერ მოპოვებულ საექსპედიციო ჩანაწერებში, რომელთა შორისაა ჯგუფური სარიტუალო ლოცვა და სოლო დატირება (აუდიომაგ. 3, 4; სურ. 1. 2)

### „ყოველი საიდუმლოდ ამას ენასა შინა დამარხულ არს“

საკითხის ამოწურვის მიზნით, დავინტერესდით, რატომაა ეს მოვლენა შეწყვილებული მხოლოდ გარკვეულ ხმოვნებთან. როგორც აღვნიშნეთ, ამ ტიპის კვარტული არტიკულაცია, როგორც წესი, მოდის სამ ხმოვანზე - ი/ა/ო. სარიტუალო ჰიმნების ტექსტები კი, რომელთა განუყოფელი ნაწილია ამგვარი არტიკულირება, ძირითადად, მარცვლებისა და ხმოვნებისაგან შედგება და შინაარსის მქონე ტექსტები ზოგჯერ ჰიმნის დასაწყისში, მთქმელის პარტიაში და დამაბოლოებელ (ზოგჯერ რეჩიტატიულ) ნაწილში ჟღერს. იშვიათად, ამგვარ ე.წ. უსიტყვო სიმღერებში ერთი სემანტიკური მნიშვნელობის სიტყვა მთელ მუსიკალურ კონსტრუქციაზეა გადანაწილებული და ხმოვნების მეშვეობით ივსება. სვანურ ენაში, ჩვეულებრივი ხმოვნების (ა, ე, ი, ო, უ) გარდა უმლაუტიანი და გრძელი ხმოვნებიც არსებობს. გვხვდება აგრეთვე მეგრული და ლაზური ენებისთვის დამახასია-

ათებული შუალედური ხმოვანი და ძველ ქართულში გავრცელებული ბგერები - იოტა და ჟჭარი (ჭუმბურიძე,... 2007). მიუხედავად ასეთი მრავალფეროვნებისა, „კვარტული“ არტიკულაცია მხოლოდ სამ ხმოვანზეა განწყობილი. დაკვირვებისას ჩანს, რომ ხმოვანი „ო“ ძირითადად გვხვდება „ჯ“-სთან ერთად. კონკრეტული ჰიმნი კი კონკრეტული ხმოვნით თუ მარცვლით ხასიათდება. მაგ.: „ზარში“, „კვარტული“, არტიკულაცია მხოლოდ „ჯო“-ზე გვხვდება. როგორც ჩვენი წინა გამოკვლევებიდან ჩანს, სვანურ სასიმღერო „მეტყველებაში“ აღნიშნულ მარცვალს სავედრებელ-სადიდებელი ფუნქცია ეკისრება და ხმოვის გამომხატველია: ჯო დიდაბ, ჯო ჯგრაგ, ჯო ქრისდეშ და ა.შ. (მჭავანაძე და ჩამგელიანი, 2015). ვფიქრობთ, „კვარტული“, არტიკულაციის შესატყვისი „ჯო“-ს გამოყენება ჰიმნურ სიმღერებში, კონკრეტულად, მიცვალებულის რიტუალის თანმდევი ჰიმნის „ზარის“, შემთხვევაში, ამ ვერბალური ერთეულის სემანტიკური მნიშვნელობითაა განპირობებული. იგივე შეიძლება ითქვას, ხმოვანზე „ა“, რომელიც, თუ კარგად დავაკვირდებით, ხშირად ისმის თანხმოვნის „ჰ“ თანხლებით, რაც ვფიქრობთ, აგრეთვე, გამონკვეულია ჩვენ მიერ გამოვლენილი „იეჰას“, ფორმულის მნიშვნელობით ჰიმნურ სიმღერებში. ხოლო რაც შეეხება ხმოვანს „ი“, იგი სვანური ენის სინტაქსის ორგანულ ნაწილს წარმოადგენს და წინადადებაში „და“ კავშირის ფუნქცია აქვს, რაც გასაგებს ხდის მის ხშირ გამოყენებას ყველა ჟანრის სიმღერაში და, მათ შორის - ჰიმნურშიც. „და“, კავშირი აზრის გაგრძელების მოლოდინს აღძრავს და არ ასრულებს (ამთავრებს) მას. ამ თვალსაზრისით, შეიძლება აიხსნას მისი მრავალჯერადი გამოყენება „კვარტული“ არტიკულაციის მქონე შიდაკადანსირების დროს. მაგ.: ჰიმნში *ჯგრაგიშ* იგი ოთხჯერ გამოიყენება კონსტრუქციის მუხლებს, გარდამავალ ნაწილებს შორის და სრულდება „კვარტული“ არტიკულირებით, ხოლო ჰიმნის დამაბოლოებელ კადანში „ი“ იცვლება „ჯო“-თი. ვფიქრობთ, ამ შემთხვევაში, „ი“-ს ფუნქცია მუხლის შემოტრიალება და/ან შემდეგ მუხლზე გადასვლის მომასწავებელია. ხოლო „ჯო“ სწორედ საბოლოო, ჰიმნის დამასრულებელი ნაგებობისთვისაა ტიპური. ამდენად, აღნიშნული ხმოვნების გამოყენება არ ჩანს შემთხვევითი მოვლენა და ჩვენ მიერ დასახელებული ფაქტორებით უნდა იყოს განპირობებული.

### დასკვნა:

სვანური სასიმღერო რეპერტუარი ხასიათდება ერთი არტიკულაციური თავისებურებით, რომელიც წარმოადგენს კადანსირებისას დაღმავალ კვარტულ ვარდნას ძირითად ბგერაზე შუა (ზოგჯერ ზედა) ხმის მიერ. აღნიშნული არტიკულაცია, რომელიც განსაკუთრებულ ელფერს სძენს სვანურ სიმღერას, როგორც დაკვირვებიდან ჩანს, სარიტუალო ჰიმნური სიმღერებისთვისაა დამახასიათებელი და კონკრეტული დასკვნების საფუძველს იძლევა;

### კერძოდ:

- აღნიშნული ელემენტი ირეკლავს სვანური პოლიფონიური აზროვნების ონტოლოგიურ შრეებს და იძლევა სვანური სასიმღერო შემოქმედების საწყისი სტადიის რეკონსტრუქციას, რომლის ერთ-ერთ მაკოორდინირებელ ელემენტს ინტერვალი კვარტა წარმოადგენს;
- დროთა განმავლობაში, აღნიშნული არტიკულაცია, რომელიც ბუნებითად ევფონიური ხასიათის არ ყოფილა, თანდათან იქცა ევფონიურ ხერხად, რომლის მეშვეობითაც ხდება ჰიმნური ტიპის სარიტუალო სიმღერის მეტრულად და რიტმულად ბუნდოვანი სტრუქტურის ორგანიზება და კადანსირება; ამგვარად, კვარტული არტიკულაცია სვანური სასიმღერო რეპერტუარის ესთეტიკურ, სტილურ ნიშნად იქცა; შედეგად, იგი იქცა ჰიმნური ტიპის სარიტუალო სიმღერების კადანსური ნაწილის ერთ-ერთ მთავარ მაკონსტრუირებელ ელემენტად; მუსიკალური თვალსაზრისით, გვხვდება ორი – კვინტური და უნისონური კადანსური ჩარჩო, რომელთაგან პირველი (კვინტური) შუალედური ფრაზე-

ბის, ხოლო მეორე (უნისონური) – ფინალური კონსტრუქციების კადანსირებისას იჩენს თავს;

- თვრამეტი არსებული ხმოვნიდან (ბალსზემო სვანეთში 18 ხმოვანი დასტურდება) სამის გამოყენება აღნიშნული კადანსირებისას, ვფიქრობ, გამოწვეულია ისეთი სიტყვიერი ელემენტების სემანტიკური მნიშვნელობით, როგორიცაა: ჯო (ხმობის, სადიდებელი მიმართვა) და (ჰა) (ფორმულა „იეჰა“-ს ნაწილი, რომელიც აღნიშნავს ღვთაების პასუხს, გამოძახილს); რაც შეეხება „ი“ ხმოვანს, სვანურ რეპერტუარში მას ხშირად ფორმის შემქმნელი ელემენტის როლი აქვს და მოლოდინის, დაუსრულებელი აზრის გაგრძელების მაუწყებელია;

- აღნიშნული მიკრო-ფრაზის თავისებური არტიკულირების გათვალისწინებით, იგი წარმოადგენს სვანების მღერის სტილურ ნიშანს და გასცემს ინფორმაციას სიმღერის ეთნიკური კუთვნილებისა და ჟანრის შესახებ.

### აუდიომაგალითები

1. კვირია. ასრ. ანსამბლი რიჰო, 1989 წ. პირველი ხმა – თაისავ ჩამგელიანი, მეორე ხმა – გერონტი ფილფანი.
2. ფრაგმენტი კვირიადან. კადანსური მოძრაობა
3. ჯგუფური ლოცვა. ჩაწერილია ნანა მჟავანაძისა და ფრანკ შერბაუმის მიერ დღეობატზე ლიტანლილ. სოფ. ლახუშდი, ლატალის თემი, 2016. <https://lazardb.gbv.de/detail/7517GroupPrayerTanghiliTake1-TanghiliChurch-MuradGigoRomeo-20160725-VSOAX4.mov>
4. ქალის მოთქმა. შემსრ. ნიანია წერედიანი. ჩაწერილია ნანა მჟავანაძისა და ფრენკ შერბაუმის მიერ, ლატალი, 2016 <https://lazardb.gbv.de/detail/7517Weeping-LataliVillage-FuneralSingersLatali-20160811-VSOAX4.mov>

### გამოყენებული ლიტერატურა

არაყიშვილი, დიმიტრი. (1950). სვანური ხალხური სიმღერები. თბილისი: ხელოვნება.

ასლანიშვილი, შალვა. (1954). ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ. ტ. I, თბილისი: ხელოვნება.

ახობაძე, ვლადიმერ. (1957). ქართული სვანური ხალხური სიმღერების კრებული. თბილისი: ტექნიკა და შრომა (ქართულ და რუსულ ენებზე).

გარაყანიძე, ედიშერ. (2011). ქართული მუსიკალური დიალექტები და მათი ურთიერთმიმართება. თბილისი: საქართველოს მაცნე.

გვარჯალაძე, გულიკო. (1983). „ქართული ხალხური სიმღერის რიტმული თავისებურებანი“. კრებულში: ქართული ხალხური მუსიკის კილო, მელოდიკა და რიტმი. თსუ სამეცნიერო შრომების კრებული. გვ. 115—137. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია (რუსულ ენაზე).

კალანდაძე-მახარაძე, ნინო. (1993). *პოეტური და მუსიკალური ტექსტის სემანტიკისათვის ქართულ ფოლკლორში*. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ბიბლიოთეკის სამეცნიერო ნაშრომების ხელნაწერთა ფონდი (თსკ ბსნხფ).N5910.

მჭავანაძე, ნანა და ჩამგელიანი, მადონა. (2016). „სვანური სიმღერების ასემანტიკური ტექსტების საკითხისათვის“. *ჟურნალში: კადმოსი* 7. გვ. 7—109.

ჭოხონელიძე, ევსევი. (1983). „ქართული ხალხური სიმღერის კილოური საფუძვლების შესახებ“. კრებულში: *ქართული ხალხური მუსიკის კილო, მელოდიკა და რიტმი*. სამეცნიერო შრომები. გვ. 3—30. პასუხისმგებელი რედაქტორი: შავერზაშვილი, ალექსანდრე. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია (ქართულ ენაზე, რუსული რეზიუმეით).

ჭუმბურიძე, ზურაბ. (რედაქტორი). (2007). *სვანური ენა (გრამატიკული მიმოხილვა, ტექსტები, ლექსიკონი)*. შემდგენლები: ჭუმბურიძე, ზ., ნიჭარაძე, ლ., ქურდაძე, რ. თბილისი: პეტიტი.

McCullen, Erin and Saffran, Jenny. (2004). “Music and Language: A Developmental Comparison.” In: *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*. Vol. 21 #.3, Spring 2004. Pp. 289– 311. DOI: 10.1525/mp.2004.21.3.289

Zhghenti, Sergi. (1949). *Svan Language Phonetics Major Issues, experimental study*. Tbilisi: The USSR Academy of Sciences.

Zhghenti, Sergi. (1963). *Georgian– Language Rhythmical– Melodical Structure*. Tbilisi: state publishing house Tsodzna.

Земцовский, Изалий. (1983). “К теории жанра в фольклоре”, *Сов. музыка*, №4: 61– 65. Москва.

Земцовский, Изалий. (1991). “Артикуляция фольклора как знак этнической культуры.” *krebulSi: Этнознаковые функции культуры*. с. 152–189. Москва: Наука.



*NANA MZHAVANADZE*  
(GEORGIA)

## ON ONE CADENCE ARTICULATION IN SVANS' SINGING REPERTOIRE

The relationship between a word and sound in Georgian folk music has been the subject of academic research. Historically, this study area has been the territory of linguists. But, over generations, scholars of Georgian folk music were hard pressed to bypass verbal texts while studying musicological issues. On the one hand, the importance of the contribution of verbal language to the process of authentic form creation was hard to overlook (Gvarjaladze, 1983) On the other hand the clear semantic importance of the relationship between word and music was incontrovertible (Kalandadze-Makharadze, 1993).

In his study of the intonational peculiarities of Georgian spoken word, the linguist S. Zhghenti provides interesting observations. The scholar broadly discusses various aspects of texts present in the Georgian singing repertoire and describes characteristics of language, where the presence of a word, can often be determined by the demands of the musical "tissue" of the song (Zhghenti, 1963). Another piece of research of the author, which is also a linguistic study, focuses on phonetical peculiarities of Svan language. Here Zhghenti states: "... Musicality of Svan speech is remarkable. Accentuation and intonation of Svan language is so rich that in this regard no other Kartvelian languages can be compared to it. Many things, which have been glossed over or weakened in fraternal Kartvelian languages, are clearly manifest" (Zhghenti, 1949: 96). In this research the author discusses general features of texts of songs and does not aim to expose any speech and singing language peculiarities of specific dialects. However, the author's postulations have greatly helped us to identify those orientations according to which we have set up our research directions. The following are some features of articulation which distinguish Svan singing from other dialects.

### **Vowels and cadence articulation**

Limited acquaintance with Svan singing is enough to illustrate one feature, namely the singing of vowels "i", "(w) o", and "(h)a" with a specific articulation which creates a distinctive style peculiar to Svaneti. Analysis of this phenomenon shows, that such musical-verbal articulation takes place especially in songs which are firmly related to sacred rites and rituals and have characteristic form and place in a ritual gathering. Using the definition of a genre by I. Zemtsovsky, these songs can be attributed as ritual hymns which mainly carry religious function (Zemtsovsky, 1983:61-65).

This stylistic peculiarity can be described as follows: a) it occurs only in hymn-type songs, the verbal texts of which predominantly consist of vocables<sup>1</sup>, b) It is characteristic solely to the cadence parts of songs, c) the rhythm of a song is free, amorphic and, thus, the given cadence construction is free of metric frame; d) basically it is articulated by the middle and sometimes, top part in three part singing, e) melodically it involves a descending jump downwards to the supporting pitch note as a result of which the intervals: fourth, fifth, or unison are generated; f) it is sung with vowels: i,

---

<sup>1</sup>We have dedicated research to the issue of semantic texts in Svan songs, where we discuss types of vocables and their pivotal existence in the Svan repertoire [Mzhavanadze 2015].

(h)a, (w)o; g) and is characterized by the following rhythmic [ J.]. and melodic peculiarities, such that instead of moving downwards to the axis step by step, the middle voice moves a step higher and makes an instant jump down with the interval of the fourth to the axis. This creates a vertical of the interval fifth. As for the movement with the interval fourth in the top voice, it mostly takes place at the very last cadence of a hymn and creates the ending unison.

#### Fourth in svan music

D. Araqishvili, the first scholar of Svan music, noted the leading role of the "jump with the fourth" compared to other forms of cadence movements (Araqishvili 1950: 40). S. Aslanishvili also paid special attention to the importance of the fourth interval in Svan singing in general and he believed this to be one of the indicators of the expression of ancient musical thinking (Aslanishvili 1954: 38, 40). Most interestingly, the author considers the cadence with the interval fourth to be a feature of ritual singing which occurs not only in Svaneti, but also in Khevi, a region which represents a musical dialect of one of the eastern Georgian mountain regions (Aslanishvili, 1954: 81).

Although the author does not develop this issue, he indirectly demonstrates via this observation that this phenomenon is of a common Georgian origin. The leading role of the fourth in Svan music, namely the ascending movement of the fourth on the edge of two sections, is further considered by E. Garaqanidze as a stylistic feature of this musical dialect (Garaqanidze, 2011: 61).

However, in Svaneti, this form of cadence is more intensively applied and distinguished by a particular method of articulation which makes it a stylistic feature of Svan ritual singing. There occur both an incomplete form which comes at the end of a phrase with the fifth in vertical (the fifth frame) and a complete form, when a descending jump with the fourth by a top voice results in ending unison between the voices (unison frame)<sup>2</sup>. In order to create a better understanding of the phenomenon, we are including within this paper only one hymn since the articulation forms of other hymns—*Jragish*, *Sadam*, *Ga*, *Wo Krisdeesh*, *Zari*, etc.—are identical (Audio ex.1,2).

#### Accidental or "inherent in bloodline"

One interesting observation clearly shows an ethnical, ontological characteristic of such articulation. While listening personally to audio recordings, suddenly, a characteristic "fourth" articulation revealed itself in a Svan version of "Holy God" which is a funeral ritual chant sung in Georgian language. The chant is a part of Christian service rite and has a canonical text which is strictly preserved in its Svan version and which is sung in Svaneti during the ritual of burying a body. There are several versions of the hymn which differ only mildly from one another. As I was listening to one of the variants of it, sung in two choirs three times (it is customarily sung three times in any given rendition) by the Riho ensemble from upper Bal Svaneti, I noted that, before they turn round the hymn for the third time, the middle voice sings the last vowel of the word *Ghmerto* (meaning

<sup>2</sup>Majority of audio sources we analyzed, reveals this peculiarity of the singing articulation in Svan songs with a couple of exceptions among which are for example: "Jragish" (recorded by Ivette Grimout decades ago and the same hymn recorded by us in Udabno recently). In the version recorded by us there is no articulation of the fourth cadence of Svan type the reason of which, I think, could be that the top part was sung by a non-Svan guest. The hosts were very careful trying to respect the guest carefully following him. As to the recording made by Ivette Grimout, although there is no internal cadence creating the fifth frame heard, but the final jump with the fourth downwards to the unison (the unison frame) is obvious. There are other hymns sung in the same form. For example: "Zari" (Jokia Meshveliani version), although it necessarily shows itself in the final cadence.

God) with this peculiar articulation, dropping with the fourth interval with the use of a scarcely perceptible glissando. In songs with clearly regulated rhythm and timing and clearly structured forms, there is no space left for such an articulation formula and, thus, it does not occur. One of the main reasons for such articulation though, in our opinion, must be explained by its remote early Georgian roots since it is not heard in the rest of Georgia now. However, its noteworthy one-time appearance in the Svan version of a Georgian chant we do not consider accidental because such an "accident" is determined by force of habit "inherent in the bloodline", which during free improvisation inadvertently, unconsciously manifests itself.

### **Euphonic ool?**

In so called "nonverbal" hymns with free rhythm, the cadence formula assumes the function of internal regulation and rhythmic coordination within the construct of the hymn. This group of Svan songs which manifest modal thinking and modal-harmony the function of which is obscure, forms a freely and continuously flowing constructed composition which is enhanced by asymmetric and irregular meter, and rhythmic pulsation. Here the given "fourth" melodic segment of the phrase promotes the cognition of the hymn and guarantees its integrity. It grants the seemingly amorphous structure internal symmetry and thus, forms "asymmetric symmetry"<sup>3</sup>.

As we see, the given articulation phenomenon has a clearly euphonic function and infuses the construction with unique aesthetic nuances. The intensity of its use makes such articulation a stylistic feature of Svan ritual hymns.

### **Musical idiom: "Svan ritual song of worship"**

In addition to euphonic determinants, such melodic "fourth interval" articulation reveals its semantic nature too. The use of linguistic methods in analysis of a given musical body of work (Seeger, Nettle, Bright, etc.), indicates significant results. I. Zemtsovsky, while discussing articulation, notes that "...it represents a clearly marked ethnic indicator. Even before hearing the words, intonation vocabulary, type of melody and genre, with only one intense burst of articulation and type of intoning we can recognize the ethnic locus of a folk singer?" (translation by me - N.M.) (Zemtsovsky, 1991: 156). For a listener who is more or less aware of Svan singing and is an experienced singer, hearing this two-tone micro-phrase in combination with the vowels -i/a/o and sung with the relevant articulation (including rhythmic-timbre characteristics), already contains important information. Even although it does not display a verbal unit which conveys a complete musical thought and is sung only on one vowel, immediately it points to certain ethnic or dialectic origins. Furthermore, it also identifies which genre any song belongs to. The given information is accumulated in the following terminology: "Svan ritual song of worship". Such strong semantics of the two-note formula affords it a meaning of "musical idiom" and explains its content<sup>4</sup>.

<sup>3</sup>Prof. Elguja Dadunashvili refers to this term while describing poetic forms and says: "a poem is identified by a symmetry and expectation. There are segments, the regular use of which serves to bring a feeling of symmetry and helps with cognition of the piece as a poem. In other words, this segment brings the expectation that it will be repeated. Such elements can be rhythm or refrain. But where these elements are absent (for example "verlibr") then this function is performed by content-carrying construction, which creates the expectation that they will be repeated."

<sup>4</sup>I wondered if I could consider this musical unit as part of Svan singing vocabulary, or a smallest unit of Svan singing syntaxes, or "museme", which Ch. Seeger, according to analogy of a linguistic model, considers to be a completed

### Why fourth?

We have described a form of "fourth interval" vocal articulation and its euphonic peculiarity which we believe to be a stylistic feature of Svan ritual singing and thus, we have attempted to answer the question "What?" i.e. what kind of phenomenon is this?" However, the answer to the question of why this central stylistic feature exists in this way, and how it evolved are both questions of equal importance. Besides, the answer to the question "why?" is also very interesting. What determines such an articulation phenomenon in Svan singing? Why does a Svan choose a long roundabout way to get to the axis note which could be accomplished in just one musical "step" (to the second)? We are of the opinion that this, one crucial, but superficially barely perceptible detail manifests an indivisible feature of Svan singing, as they express themselves musically via polyphony, and demonstrate thought processes causing them to think polyphonically in musical expression.

V. Akhobadze, describing a field expedition in Svaneti, recalls a moment which took him by surprise. This was when he heard very small (3-4 year old) Svan children singing in three parts: "...three little kids... they were pacing holding hands in front of the house and singing a three-part Svan *perkhuli* (round dance song)... In all, we heard from them three songs with a round dance. The three part arrangement was very obvious. We could clearly hear three part harmonies arranged in both thirds and non-third chords" (Akhobadze, 1957: 16).

Similarly, when we ourselves are engaged in field work, we frequently encounter the moment when a Svan, including those with "no ear" manages to somehow adjust the voice to a leading singer and persistently try to remain in the fourth and the fifth in relation to other voices. In his research on peculiarities of Georgian mode and harmony language, K. Chokhnelidze picks out intervals of the fourth and the fifth as the axis notes coordinating the melodic (linear) and harmonic (vertical) tissue of a song and he considers these intervals to be an "organizing power for the whole sound system" [Chokhnelidze, 1983:28]. In Svaneti, the significance of the fourth as a leading and coordinating interval, is proved by two-part segments of three-part songs of Svan songs and the two-part version of "Kviria" preserved up to today. Sh. Aslanishvili, discussing two different branches of Georgian polyphony and different formative routes, and basing his work on analysis of Svan songs, concludes that "... transition into complex polyphony occurred via adding pure fifths above to the two lower voices..." (Aslanishvili, 1954:37). The interval between the two lower parts referred to here is the "fourth". Thus, I think that within the cadence segment of the ending phrases, a fundamental element of Svan musical thinking reveals itself: the coordination of the vertical by the fourth which the upper voices realize in the cadence part and via an instant sliding down, jump to the fourth interval. I believe that this process is determined by the inevitable attempt to strive for materialization of the fourth interval in the vertical. A singer hears this interval before it is sung and it is as if, he tries to make the interval sound in the same voice at the same time to create a two-part vertical in the fourth. Therefore, we believe that this articulation, which is not ontologically euphonic, over time became a euphonic, stylistic peculiarity of the Svan singing repertoire. Rope of the fourth as melodic interval, has manifested itself in our own expedition recordings, including some group ritual prayers and solo weeping (Audio ex. 3, 4; fig. 1, 2).

---

element of a musical form or a mood. Eventually, I decided that concept of "musical idiom" better describes an essence of a phenomenon. "We know that experienced listeners have a hierarchal internal representation of relevant structures within their musical idiom that govern expectations of what is to come next" (McMullen & Saffron, 2004:297). This definition from which we borrowed the term "musical idiom" better describes this concept.

**"All (divine) mysteries are buried in this language. . ."**

In order to exhaust the issue, I became interested in why this phenomenon is paired only with certain vowels. As I have noted above, such articulation of the interval fourth, as a rule, is sung with three vowels: -i/a/o. The texts of ritual hymns, to which such articulation is predominantly typical, consist of mainly syllables and vowels and meaningful texts. They are typically often sung at the beginning of a hymn by a leading singer who starts the song and at the final phrase which is sometimes recitative. On rare occasions, in so called "wordless" songs, one word with semantic meaning is distributed over the whole musical construction which is filled with filler vowels.

In Svan language (Upper Svan dialect), apart from ordinary vowels such as a, e, i, o u, there are vowels with umlauts and long vowels. The language also contains so called mediating vowel typical to Megrelian and Laz languages and sounds such as iota and ჯ (ჯაო) (Chumburidze, 2007). Despite such variety, the articulation with the fourth happens only with three vowels. Detailed observation shows us that the vowel "o" generally sounds together with 'ჯ' ("ჯო"). A hymn is characterised with a specific vowel and/or a syllable. For example, in "Zari" (a funeral hymn), the fourth articulation occurs only with "wo" ("ჯო"). As our previous research shows, in Svan singing vocabulary the given syllable has a supplication-veneration function and is applied to call up the supernatural power (ჯო*Didab*, ჯო*Jgrag*, ჯო*Krisdeesh*, etc.). I believe that the use of "wo" (ჯო) in Svan hymns with the fourth articulation, in this case, in the hymn (*Zari*) which is sung as part of a funeral ritual, is determined by the semantic significance of this verbal unit. The same can be said about the vowel "a", which, if observed carefully, often is heard with the consonant "h", which is likely to be caused by the significance of the "ieha" formula, studied and defined in our research mentioned above. As to the vowel "i", it is an organic element of Svan language syntax and carries the significance of the particle "yes" which makes its frequent use in all the genres, including hymns, very understandable. The particle "i" (meaning "and") creates the mode of expectation and does not finish a thought. In this respect, we can explain its multi-use while constructing the inter-cadences with the articulation of the fourth. For example, in the hymn of "Jgragish" it is used between inner sections of the construction of the hymn as a transitional segment and ends with the articulation of the fourth. As for the very end of the hymn, the vowel "i" is replaced with "wo" (ჯო). We think, in this case, the function of "i" is to help with continuous flow of the phrase via creating an expectation that we are going to restart the singing again for the second and or third time and thus, it always predicts the transition. As to "wo" (ჯო), it is typical to the very last cadence completing the whole hymn.

Thus, we believe, the use of the given vowels is not an arbitrary phenomenon and is likely to be determined by the factors, described above<sup>5</sup>.

**Conclusion:**

Svan singing repertoire is featured with one peculiar type of articulation which is a quick descending jump on the interval fourth in middle (sometimes top) voice and which adds Svan singing a unique colour. Identification and analysis of this articulation which I have observed to be an attribute of ritual hymn-type songs, helps me to argue that:

- it is an important element which mirrors ontological level of Svans polyphonic thinking and

<sup>5</sup> we will get back to the use of the particle "i" as a member of a sentence with a specific function to deepen the discussion about its use in Svan singing and its role of form-making role and will compare its equivalent in Georgian songs "da" (yes, in Georgian).

manifestation, which allows to reconstruct the beginning stage of Svans music making coordinated by the interval fourth;

- over times this articulation which was not euphonic initially, has developed as an euphonic tool to organize and complete the metrically and rhythmically obscure shape of hymn-type ritual songs and thus, became an aesthetic stylistic feature of Svan singing repertoire; Thus, it has become the main building material for cadence parts of hymn-type ritual songs; Musically there occur two "fifth frame" and "unison frame" type cadences out of which the former (fifth) is to complete interim phrases and the latter (unison) to finals the hymn;

- Use of only three vowels (out of 18 in upper Svaneti) is determined by the semantic significance of the verbal units such as: "wo" (a supplication-veneration utterance) and "(h)a" (part of "ieha" formula meaning the response from a Supreme power); as to the vowel "i", as part of Svan language syntax (meaning connection "and"), as its Georgian equivalent "da", is often used in Svan repertoire to construct a phrase and create a mode of expectation of an unfinished thought;

- Considering the specific way of articulation of the given micro-phrase, it represents a distinctive stylistic feature of Svans' singing and accumulates the information about the (ethnic) origin of a song and a genre.

### Audio examples

1. *Kviria*.. Ensemble Riho, 1989. I voice – Taisav Chamgeliani, II voice – Geronti Pilpani.
2. A fragment from *Kviria*. Cadence movement.
3. Group prayer. Recorded by Nana Mjavanadze and Frenk Scherbaum at the celebration *Litnaghil*. Vil. of Lakhushdi, Latali community, 2016. <https://lazardb.gbv.de/detail/7517> GroupPrayerTanghiliTake1–TanghiliChurch–MuradGigoRomeo–20160725–VSOAX4.mov
4. *Female lament*. Perf. Niania Tserediani. Recorded by Nana Mjavanadze and Frenk Scherbaum, Latali, 2016 <https://lazardb.gbv.de/detail/7517> Weeping–LataliVillage–FuneralSingersLatali–20160811–VS-OAX4.mov

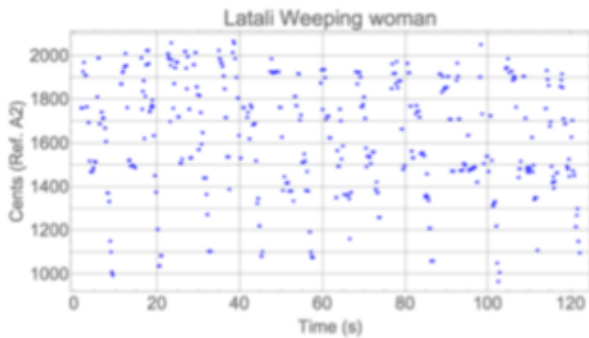
### References:

- Akhobadze, Vladimer. (1957). *Kartuli svanuri khalkhuri simgrerebi (Georgian Svan Folk Songs)*. Tbilisi: Technika da shroma (Georgian and Russian).
- Araqishvili, Dimitri. (1950). *Svan Folk Songs*. Tbilisi: Khelovneba.
- Aslanishvili, Shalva. (1954). *Assays on Georgian Folk Songs*, vol. 1. Tbilisi: Khelovneba.

- Chokhoniidze, Evsevi. (1983). "Diatonur kilota sakitkhebisatvis kartul khalkhur musikashi" ("On Diatonic Modes in Georgian Folk Music"). In: *Kartuli Khalkhuri Musikis Kilo, Melodika Da Ritmi (Mode, Melody and Rhythm of Georgian Folk Music)*. Pp. 3–30. Responsible editor: Shaverzashvili, Aleksandre. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire (in Georgian with Russian summary).
- Chumburidze, Zurab. (editor). (2007). *Svanuri ena. (Svan Language [Grammar review, texts, vocabulary])*. Comp.: Chumburidze, Z., Nizharadze, L., Kurdadze, R. Tbilisi: Petiti Publishing house (in Georgian).
- Garaqanidze, Edisher. (2011). *Georgian Musical Dialects and Their Interrelationship*. Tbilisi: Sakartvelos Matsne (in Georgian with English summary).
- Gvarjaladze, Gulnara. (1983). "Ritmicheskie osobennosti Gruzinskoi narodnoi pesni" ("Rhythmical Peculiarities of Georgian Folk Song"). In: *Kartuli khalkhuri musikis kilo, melodika da ritmi (Mode, Melody and Rhythm of Georgian Folk Music)*. Pp. 115–136. Responsible editor: Shaverzashvili, Alexandre. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire (in Russian).
- Kalandadze–Makharadze, Nino. (1993). Kartuli folkloris poetikisa da musikaluri tekstis semantika (Poetic and Musical Text Semantics of Georgian Folklore). Fond of Manuscripts of scientific papers at the Tbilisi State Conservatory's Library (Tbilisi State Conservatoire). N5910. (in Georgian).
- McCullen, Erin and Saffron, Jenny. (2004). "Music and Language: A Developmental Comparison". In: *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*. Vol. 21 No. 3, Spring 2004; Pp. 289–311. DOI: 10.1525/mp.2004.21.3.289.
- Mzhavanadze, Nana and Chamgeliani, Madona. (2016). "On the Problem of Asemantic Texts of Svan Songs". In: *Kadmos* 8: 7-109.
- Zemtsovsky, Izaly. (1983). "K teorii zhanra v folklore" ("For the Theory of Genres in the Folklore"), In: *Sovetskaia Musika*, №4: 61-65. Moscow (in Russian).
- Zemtsovsky, Izaly. (1991). "Artikulatsia folklore kak znak etnicheskoi kulturi" ("The Articulation of Folklore as a Sign of Ethnic Culture"). In: *Etnoznakovie funktsii kulturi (Ethnic functions of culture)*. Pp. 152–189. Moscow: Nauka.
- Zhghenti, Sergi. (1949). *Svan Language Phonetics Major Issues, experimental study*. Tbilisi: The USSR Academy of Sciences.
- Zhghenti, Sergi. (1963). *Georgian–Language Rhythmical–Melodical Structure*. Tbilisi: state publishing house Tsodzna.

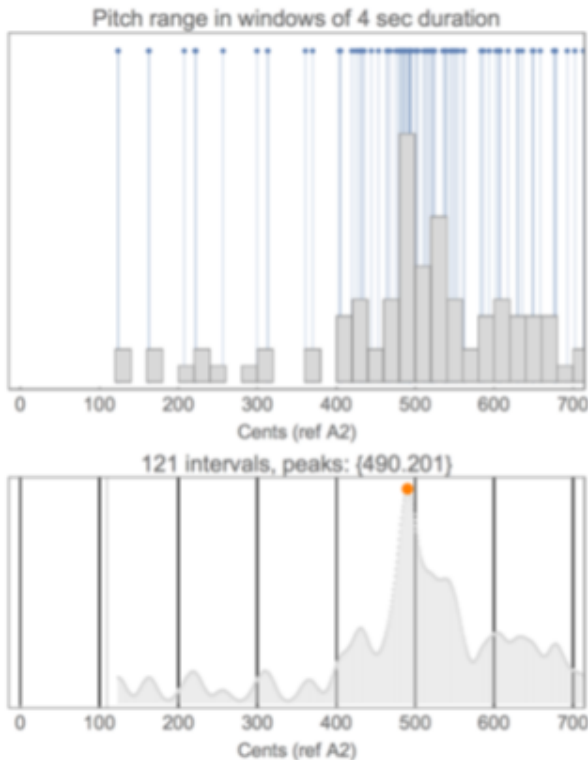
სურათი 1ა. განხორციელებული ბგერები. კვარტა=500 ცენტს.

Figure 1a. Realized pitches. Fourth = 500 cents.



სურათი 1ბ. დიპაზონის სტატისტიკა 4 წმ-ის განმავლობაში.

Figure 1b. Range statistics in 4 sec windows shifted over whole trace.



დიაგრამის წაპითხვის წესი: აქ წარმოდგენილია 3 სურათი. პირველ სურათზე მოცემული ცისფერი წერტილები<sup>1</sup> აღნიშნავს დამტკიცების მიერ განხორციელებულ ყოველ ბგერას

<sup>1</sup> დიაგრამის ფერადი სურათი იხ. ვებგვერდზე: [www.polyphony.ge](http://www.polyphony.ge)



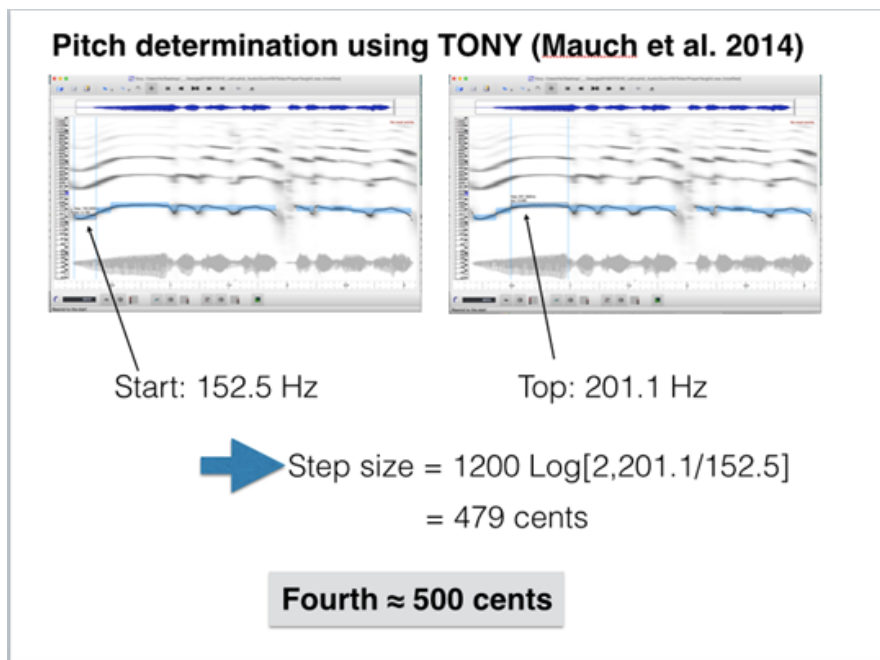
დროში და მის მელოდიურ ინტერვალურ სიდიდეს ყველგან, სადაც TONY-ს პროგრამა მისი ფიქსაციის საშუალებას იძლევა. მეორე სურათზე მოცემულია ის ინტერვალური სიდიდეები (მინიმალური და მაქსიმალური), რომელიც 4-წამიან ფრაგმენტებში წარმოიქმნება 120-წამიანი მონაკვეთის განმავლობაში. როგორც ვხედავთ, ყველაზე ხშირად და ინტენსიურად სწორედ წმ. კვარტის ინტერვალი გვხვდება. მესამე სურათი უფრო გაფილტრული სახით წარმოგვიდგენს მე-2 სურათზე ნაჩვენებ ინფორმაციას. აქ აღნიშნულია ინტერვალური მწვერვალები. შესაბამისად, წმ. კვარტა ყველაზე ინტენსიურად გამოყენებადი მელოდიური ინტერვალია.

THE RULE FOR READING THE DIAGRAM: presented here are 3 figures. Blue spots<sup>2</sup> on Figure 1 stand for each sound uttered by the weeper in time and its melodic interval everywhere where TONY program allows documenting it. Figure 2 shows all the interval sizes (minimal and maximal) created in 4-second fragments during 120-second section. As we see, pure fourth is the most frequently and intensely encountered interval. Figure 3 presents the information of Fig 2. in more filtered form. Here indicated are interval peaks.

Therefore, pure fourth is the most intensively used interval.

სურათი 2. ბგერის სიმაღლის განსაზღვრა. კვარტა = 500 ცენტს.

Figure 2. Pitch determination.



<sup>2</sup> Coloured figures of the diagram is available at [www.polyphony.ge](http://www.polyphony.ge)

დიაგრამის წაკითხვის წესი: ლურჯი ხაზები უჩვენებენ ბგერების სიმალლეს (ჰორიზონტალურ განვითარებას, მიმდევრობას). პირველ სურათზე ისარი აღნიშნავს ფრაზის დასაწყისს, ხოლო მეორეზე ყველაზე მაღალ ბგერას; აქ ჩანს, რომ გლისანდირებისას დასაწყისიდან (ყველაზე დაბალი ბგერიდან) ყველაზე მაღალ ბგერამდე მანძილი შეადგენს წმ. კვარტას.

THE RULE FOR READING THE DIAGRAM: blue lines indicate the pitch (horizontal development, succession). On Figure 1 the arrow indicates the beginning of the phrase, on Figure 2 – the highest pitch; it also shows that the distance between the beginning of glissando (the lowest pitch) and the highest pitch is pure fourth.

**ქალთა ახალი თუშური სიმღერები, რომორც  
ქართულ მამაკაცთა მრავალხმიანი კულტურის ალტერნატივა<sup>1</sup>**

ქართული მუსიკალური კულტურა წარმოდგენილია საერო და სასულიერო მრავალხმიანობით, რომელსაც დიდი ისტორია აქვს. მიუხედავად ამისა, არ შეიძლება უგულებელვყოთ მუსიკალური კულტურის ის უახლესი ტენდენციები, რომლებიც აღმოსავლეთ საქართველოს მთის კუთხეების პოპულარული ფოლკლორული სიმღერებით არის წარმოდგენილი. მოხსენებაში ვისაუბრებ ახალი ფოლკლორული სიმღერების როლზე.

საქართველოში ჩამოსვლამდე, მე ვიცოდი მხოლოდ ხალხური მრავალხმიანობის რამდენიმე ნიმუში მამაკაცთა რეპერტუარიდან და არ ვიცნობდი ახალი ფოლკლორული სიმღერების ჟანრს. მას შემდეგ, რაც უკეთ გავეცანი ქართულ მუსიკალურ კულტურას, შევნიშნე აღმოსავლეთ მთის კუთხეების ხალხური სიმღერების ის მახასიათებლები, რომლებიც სხვაობენ მამაკაცთა მრავალხმიანობის მახასიათებლებისგან. მამაკაცთა მრავალხმიანობისგან განსხვავებით, აღმოსავლეთის მთის კუთხეების ხალხურ სიმღერებს, ძირითადად, ქალები ასრულებენ. ისინი სრულდება გარმონის (აკორდეონი) ან ფანდურის (სიმებიანი საკრავი), იშვიათად, დოლის (დასარტყამი) თანხლებით. სიტყვიერი ტექსტი და მუსიკალური გამოხატვა უფრო ემოციურია.

ამ თემასთან დაკავშირებით, ახლახანს აღმოვაჩინე საინტერესო ალბომი, რომელშიც შესულია ჩანაწერი „თუშური სიმღერა“. თუშეთი საქართველოს ღირსშესანიშნავი კუთხეა, რომელიც მდებარეობს კავკასიონის ჩრდილოაღმოსავლეთით. ამ კუთხეში, ქალი შემსრულებელი — ლელა თათარაიძე საყოველთაოდ ცნობილია თავისი მიმზიდველი ლოკალური სიმღერით „რა ლამაზია თუშეთი“. ზემოთ ნახსენებ აუდიო ალბომში, ასევე, შესულია ჩრდილოაღმოსავლეთ მთის სხვა კუთხეების ცნობილი ხალხური სიმღერები და მელოდიები (ხევსურული, მოხეური და მთიულური). ჩემი აზრით, არსებობს მიზეზი, რის გამოც სახელი „თუშური“ ფართოდ გამოხატავს ჩრდილოაღმოსავლეთ მთის კუთხეებს; ეს შეიძლება აეხსნათ თათარაიძის პოპულარობით, როგორც პოსტ-საბჭოთა საქართველოში, ისე მის ფარგლებს გარეთ.

თათარაიძის თანახმად, საბჭოთა პერიოდში<sup>2</sup>, თუშეთის მსგავსად, ხალხური სიმღერის ქალი-შემსრულებლები მთის სხვა კუთხეებშიც არ იყვნენ პოპულარულები. მისი შენიშვნა ადასტურებს, რომ 1930-იანი წლების „ეთნოგრაფიული გუნდების“ რეპერტუარი, რომელიც ქართულ საბჭოთა კულტურას ასახავს, არ მოიცავს ჩრდილოაღმოსავლეთ მთის და სამხრეთდასავლეთ კუთხეების<sup>3</sup> ხალხურ სიმღერებს. ამგვარი რეპერტუარის არსებობის ტენდენციას ასახავს ანსამბლ „რუსთავის“ ცნობილი ალბომი

<sup>1</sup> ახალი თუშური სიმღერებისა, ისევე, როგორც აღმოსავლეთ მთის სხვა კუთხეების ახალი ფოლკლორული სიმღერების საყოველთაო პოპულარობის საკითხზე მეტი იხილეთ: ჰისაოკა, კ. „ახალი თუშური სიმღერების ალტერნატიული როლი თანამედროვე ქართულ მუსიკალურ კულტურაში“. ელ. ჟურნალში *მუსიკისმცოდნეობა და კულტუროლოგია*, 2015 (2): 63—74.

<sup>2</sup> ინტერვიუ, 28.12. 2013

<sup>3</sup> 1930-იანი წლების ეთნოგრაფიული გუნდების რეპერტუარის შესახებ დამატებითი ინფორმაციისთვის იხილეთ: ერქომაიშვილი, ა. 2007. ქართული ფონოჩანაწერები უცხოეთში (თბილისი: ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი), 207-211.

„60 ქართული სიმღერა“. 1980-იანი წლების საქართველოში ფოლკლორის აღორძინების ახალი მოძრაობა იწყებს აყვავებას. გადაფასდა ქალი-მომღერლების სასცენო რეპერტუარი, მაგალითად, ნანები და დატირებები. ამ ახალმა კულტურულმა ტენდენციამ წაახალისა თათარაიდის ინდივიდუალური სასიმღერო შემოქმედება.

თათარაიდის მუსიკამ მსოფლიო აღიარება მოიპოვა, განსაკუთრებით პოსტ-საბჭოთა პერიოდში. საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ, ქართველთა მიგრაცია გაიზარდა ევროპის ქვეყნებში. მიუხედავად იმისა, რომ ადგილობრივი მოსახლეობის შემცირება სამწუხარო მოვლენაა, შესაძლებელია, რომ ამ მიგრაციულმა პროცესებმა ხელი შეუწყო ქართული მუსიკის მსოფლიო აღიარებას. თათარაიძეს იწვევდნენ ქართული დიასპორების მიერ ორგანიზებულ კონცერტებზე. აუდიტორია მოიცავდა ქართველ და უცხოელ მსმენელს. თათარაიძე აღნიშნავს, რომ უცხოურ აუდიტორიას მისი მუსიკა, მელოდიის მელანქოლიური და ემოციური მახასიათებლების გამო, ვერბალური ტექსტის თარგმანის გარეშე ესმოდა<sup>4</sup>. როგორც აღნიშნავდნენ, უცხოელი მსმენელი ტიროდა და იკურნებოდა მისი შესრულებისგან<sup>5</sup>. მან, ასევე, მოგვითხრო საწოლს მიჯაჭვულ ბიჭზე, რომელსაც უყვარს მისი მუსიკის მოსმენა<sup>6</sup>. როგორც თავად აგვიხსნა, მის მუსიკას გარკვეული გავლენა აქვს ევროპულ ქვეყნებში. თათარაიდის ალბომი *ჯანლი* გამოიცა ბერლინში *პან რეკორდის* მიერ.

თათარაიდის მუსიკას, ასევე, გარკვეული გავლენა აქვს ადგილობრივ გარემოშიც. მისი მუსიკა სხვადასხვა თაობის, სქესისა და სოციალური ფენისადმია მიმართული. ახლახან მისი სიმღერა პოპულარული მუსიკის ახალგაზრდა მამაკაცმა შემსრულებელმაც შეასრულა. თათარაიდის მუსიკის მომხიბვლელობა, შესაძლოა, სოფლის გარემოს ნოსტალგიას უკავშირდება. ეს იდეა გამოხატული სიმღერაში „რა ლამაზია თუშეთი“. მისი ახალი თუშური სტილის სიმღერების დიდი ნაწილი ბალადის სტილშია დაწერილი და ქალის ინდივიდუალურ გრძნობებს, იმ გასაჭირს გამოხატავს, რომელსაც იგი ხვდება პატრიარქალურ საზოგადოებაში. ეს უპირისპირდება მამაკაცთა მრავალხმიანობას, რომელიც საბჭოთა პერიოდიდან მოყოლებული წარმოადგენდა ქართულ ეროვნულ კულტურას (იხილეთ სურ. 1).

უფრო მეტიც, ახალი თუშური სიმღერების მუსიკალური სტრუქტურა პან-კავკასიურ მახასიათებლებს შეიცავს. ეს სტრუქტურა, ასევე, თავს იჩენს ჩრდილოაღმოსავლეთ მთის სხვა კუთხების ახალ ფოლკლორულ სიმღერებში, მაგალითად, ხევსური დები გოგოჭურების სიმღერებში. ეს სტრუქტურა ეფუძნება 6/8 რიტმს, რაც ჩრდილოეთ კავკასიური ხალხური მუსიკისთვის ტიპური მოვლენაა. დოლი და გარმონი, ასევე, ძალიან გავრცელებულია ჩრდილოეთ კავკასიურ ჯგუფებს შორის. ამასთანავე, მას აქვს ადგილობრივი, ჰიბრიდული მუსიკალური მახასიათებლებიც. „თუშური სიმღერა“ პოსტ-საბჭოთა საქართველოში პოპულარულია მთელი ქვეყნის მასშტაბით. ფოლკლორული მუსიკის სხვადასხვა კუთხის ახალგაზრდა, მოყვარულ შემსრულებლებს მოსწონთ თუშური სიმღერების, ისევე, როგორც ჩრდილოაღმოსავლეთ მთის კუთხების, პოპულარული ფოლკლორული ბალადების შესრულება.

მე ვფიქრობ, რომ მუსიკოლოგიურ კვლევებში ქართული ეროვნული კულტურის ნარატივისა და ადგილობრივი ჰიბრიდული ფოლკლორული სიმღერების ამჟამინდელ პოპულარობას შორის დიდი შეუსაბამობა არსებობს. ეს კვლევები აღწერენ, თუ რატომ აქვს ქართულ მუსიკალურ კულტურას ხანგრძლივი ტრადიცია<sup>7</sup>. მისი სიმბოლოა სასუ-

<sup>4</sup>ინტერვიუ, 28.12. 2013

<sup>5</sup>ინტერვიუ, 28.12. 2013

<sup>6</sup>ინტერვიუ, 28.12. 2013

<sup>7</sup>მრავალხმიანი სიმღერის ეროვნულობის შესახებ ხალხური მუსიკის კვლევის პრიზმაში იხილეთ: Tsurt-

ლიერო და საერო სოფლური მამაკაცთა მრავალხმიანობა, რომელიც ჩამოყალიბებულია საზოგადოებრივი სულისკვეთებიდან. თუმცა, ამჟამად, მამაკაცთა მრავალხმიანი სიმღერის ძირითადი მომხმარებელი არის უცხოელი მსმენელი, მისი ძირითადი შემსრულებელი კი თბილისის ინტელექტუალთა ფენიდანაა<sup>8</sup>. რა თქმა უნდა, საქართველოს რეგიონებში, ადგილობრივი მოსახლეობის გარკვეული ნაწილი (ასაკისა და სოციალური ფენის მიუხედავად) მონაწილეობს მრავალხმიანი სიმღერის დაცვის საქმეში.

მრავალხმიან სიმღერებთან შედარებით, მთის კუთხეების ახალი ფოლკლორული სიმღერების შესრულება, შესაძლებელია, უფრო ფართო სოციალური ფენების, მათ შორის ქალების მიერაც. რამდენადაც თანამედროვე გარემოებამ აჩვენა, ხალხური მუსიკის შემსრულებლები (განსაკუთრებით ახალგაზრდა თაობა) უფრო ხშირად იყენებენ ტერმინს „ფოლკლორი“, ვიდრე „კულტურა“. იდეოლოგიურად, ტერმინი კულტურა საერო და სასულიერო მამაკაცთა მრავალხმიანობას უფრო უკავშირდება, ვიდრე ქალების მიერ შესრულებულ ხალხურ სიმღერებს. თუმცა, ტერმინ „ფოლკლორს“ შეუძლია მოიცვას სხვადასხვა კუთხის განსხვავებული ფოლკლორული ჟანრები. აქედან გამომდინარე, ამ ტერმინის გამოყენება მომავალში პოპულარული გახდება.

თარგმნა ბაია ჟუჟუნაძემ

---

sumia, R., and J. Jordania, eds. *Echoes from Georgia: Seventeen Arguments on Georgian Polyphony* (New York: Nova Music). 2010.

<sup>8</sup> ეს საკითხი დამატებით კვლევას მოითხოვს (რედ.).

KAE HISAOKA  
(JAPAN)

## NEW TUSHETIAN FEMALE SONGS AS AN ALTERNATIVE TO GEORGIAN MALE POLYPHONIC CULTURE<sup>1</sup>

Georgian musical culture is known as secular and sacred polyphonic singing, which has a long history. However, the recent tendency of new musical culture (which is represented by pop folksongs from eastern mountain regions) is a factor that cannot be ignored. This paper discusses the role of new folksongs.

Before I came to Georgia, I only knew of a few male folk polyphonies, and I did not know of the new folksong genre. However, as I learned more about the Georgian musical culture, I noticed the characteristics of folksongs from mountain regions, which are different from those of male folk polyphony. Unlike the male folk polyphony, folksongs from mountain regions are mainly sung by women. They are accompanied by a Garmoni (accordion) or a Panduri (stringed instrument), and occasionally a Doli (drum), and the text and musical expression are more emotional.

Regarding this theme, I recently discovered an interesting album, which contains a track titled "Tushetian Song". Tusheti is a sightseeing area in Georgia, which is located in the northeast Caucasian mountains. In this region, the female folksinger Lela Tataraidze is well known for the attractive local song "Ra lamazia Tusheti" (What a Beauty Tusheti Is). However, the aforementioned album also features the aforementioned album also features famous folksongs and melodies from other northeast mountain regions (such as Khevsureti, Khevi, and Mtiuleti). In my opinion, there is a reason why the name "Tushetian" broadly represents the northeastern mountain regions; it can be explained by the fame of Tataraidze, both globally and in post-Soviet Georgia.

According to Tataraidze, female folksingers were not popular in mountain regions like Tusheti during the Soviet period<sup>2</sup>. Her remark proves the fact that the repertoire of "ethnographic choirs" of the 1930s (which represented the Soviet Georgian culture) did not include folksongs from northeastern mountain regions and southwestern regions<sup>3</sup>. Such a tendency to have a repertoire is also reflected in the famous album 60 Georgian Songs by the Rustavi ensemble. However, in the 1980s, the new folk revival movement flourished in Georgia. The stage performances of female folksingers, such as lullabies and laments, were reevaluated, and this new cultural tendency also encouraged Tataraidze's individual singers' activity.

Especially in the post-Soviet period, Tataraidze's music acquired worldwide fame. After the collapse of the Soviet Union, the migration of the Georgian people increased, especially to European countries. Although the decrease of the domestic population is unfortunate, it is possible that this

<sup>1</sup>For more on the national popularity of new Tushetian songs as well as new folk songs from other eastern mountain regions, see Hisaoka K. 2016. "The Alternative Role of New Tushetian Song in Contemporary Georgian Music Culture," *Musicology and Cultural Science* 11 (2): 63–74.

<sup>2</sup>Interview, 28.12. 2013

<sup>3</sup>For more on the repertoires of ethnographic choirs in 1930s, see Erkomaishvili, A. 2007. *Georgian Phonogram Recordings Abroad*. (Tbilisi: The International Center for Georgian Folk Song), 207–211.

migration process facilitates the worldwide acceptance of Georgian music. Tataraidze was invited to sing at a concert, which was held by the Georgian diaspora community. The audience included Georgian and foreign people. Tataraidze said that the foreign audience could understand her music without the translation of text because of the melancholic and emotional character of the melodies<sup>4</sup>. She said that at her concerts, which were held by Georgian diaspora community, sometimes audiences, including foreign people, cried and were healed by her performance<sup>5</sup>. She also referred to a bedridden boy in France, who loved to listen to her music<sup>6</sup>. As she explained, her music has a certain impact in European countries. Her album *Janghi* (Morning Fog) was produced by Pan Records in Berlin.

In the domestic industry, Tataraidze's music also has a certain influence. Her music appeals to audiences with a wide range of ages, genders, and social strata. Recently, her music was also covered by a young male pop singer. The attractiveness of her music can be attributed to its rendering of the nostalgia for a village landscape. This concept is expressed by the song "What a Beauty Tusheti Is". Many of her new Tushetian songs follow a ballad style that expresses the individual feelings of women, like the hardships faced by women in a patriarchal society. It runs counter to male polyphonic singing, which has been representative of Georgian national culture since the Soviet period (See Table 1).

Moreover, the musical structure of new Tushetian songs has a Pan-Caucasian character. This structure is also true of other new folksongs from the northeastern mountains, such as the music of the Gogochuri Sisters from Khevsureti. It is based on a 6/8 rhythm, which is standard for the folk music of other northern Caucasian people. The Doli and Garmoni are also popular among the northern Caucasian groups. Although it has a local, hybrid musical character, "Tushetian Song" has national popularity in post-Soviet Georgia. Young, amateur folk musicians of different dialects also like to play new Tushetian songs, as well as other pop folk ballads from the northeast mountain regions.

However, I feel there is a gap between the current popularity of new local, hybrid folksongs, and the narrative of Georgian national culture in conventional musicological studies. These studies explain why the Georgian musical culture has a long tradition<sup>7</sup>. It is symbolized as secular and sacred male polyphony of the countryside, which is constructed by community spirits. However, recently, the main consumer of male polyphonic singing is foreign, and its main performer is from the intellectual stratum of Tbilisi<sup>8</sup>. Of course, in several regions of Georgia, certain local people (irrespective of age or social strata) are participating in the preservation of polyphonic singing.

However, compared with male polyphonic singing, the new folksongs from mountain regions can be performed by a wider stratum of society, including women. As this situation has recently shown, the performers of folk music (especially the younger generation) use the term "folklore," rather than "culture". Ideologically, the term culture refers to secular and sacred male polyphonic

<sup>4</sup>Interview, 28.12. 2013

<sup>5</sup>Interview, 28.12. 2013

<sup>6</sup>Interview, 28.12. 2013

<sup>7</sup>For more on the discourse on the nationality of polyphonic singing through the lens of folk music research, see the collection of papers by Tsurtsunias, R., and J. Jordania, eds. *Echoes from Georgia: Seventeen Arguments on Georgian Polyphony* (2010 New York: Nova Science Publisher).

<sup>8</sup>This issue needs additional study (red.)

singing, rather than the folksongs performed by women. However, the term folklore can include the various genre of folk music from several provinces. As symbolized by the State Folklore Center of Georgia, which works towards preserving folk music as well as other oral traditions and traditional crafts, the term "folklore" is used in a broad sense by the Georgian people. As I discussed earlier, in post-Soviet Georgia, new Tushetian songs as well as new folk songs from other eastern mountain regions gained national popularity. They became popular because of their local and nostalgic character and the emotional expression of female singers, which is not characteristic of male polyphonic singing as well as other modern popular genres of global music.

### References

- Erkomaishvili, Anzor. (2007). *Georgian Phonogram Recordings Abroad*. Tbilisi: The International Center for Georgian Folk Song.
- Tsurtsumia, Rusudan, and Jordania Joseph, eds. (2010). *Echoes from Georgia: Seventeen Arguments on Georgian Polyphony*. New York: Nova Music.
- Hisaoka, Kae. (2015). "The Alternative Role of New Tushetian Song in Contemporary Georgian Music Culture," GESJ: Musicology and Cultural Science. Pp. 63–74 Tbilisi: V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire and Georgian Technical University. [http://gesj.internet-academy.org.ge/en/list\\_artic\\_en.php?b\\_sec=muz&issue=2015-12](http://gesj.internet-academy.org.ge/en/list_artic_en.php?b_sec=muz&issue=2015-12)



**ცხრილი 1.** სხვაობა მამაკაცთა მრავალხმიან სიმღერებსა და ახალ თუშურ სიმღერებს შორის

**Table 1.** Differences between male polyphonic singing and new Tushetian song

	male polyphonic singing მამაკაცთა მრავალხმიანი სიმღერა	New Tushetian songs ახალი თუშური სიმღერები
performers შემსრულებლები	mainly men, collective ძირითადად მამაკაცები, კოლექტიური	mainly women, individual ძირითადად ქალები, ინდივიდ.
performance შესრულება	a cappella	accompanied by Garmoni or Panduri გარმონის ან ფანდურის თანხლებით
cultural representations  კულტურული გამომსახველობა	traditional, authentic, pure Georgian national culture  ტრადიციული, აუთენტური, წმინდა ქართული კულტურა	popular, hybrid, mountain, pan-Caucasian culture  პოპულარული, ჰიბრიდული, მთის, პან-კავკასიური კულტურა
main themes  ძირითადი თემები	patriotism, masculinity, heroism, bonds among men  პატრიოტიზმი, ვაჟკაცობა, გმირობა, ურთიერთობები მამაკაცებს შორის	pity for women under patriarchy, unrequited love, mourning, female pride, longing for lost lover  ქალის ბედი პატრიარქ. წყობაში, უპასუ-ხო სიყვარული, გლოვა, ქალის სიამაყე, დაკარგული შეყვარებულის მონატრება
musical characteristics  მუსიკალური მახასიათებლები	lucid, sung in major keys, usually based in two-part time, marching rhythms, meaning-less text (glossolalia), musical technique of polyphony outweighs text, (especially, western Georgia) generally unknown authors, more ancient songs  ნათელი, მაჟორული მიხრილობის, ძირითადად ორწილადი ზომის, მარშის რიტმში, გლოსოლალიებზე აგებული ტექსტი, მრავალხმიანი მუსიკალური ტექნიკა უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე ტექსტი (განსაკუთრებით, დას. საქართველოში), ძირითადად, ანონიმური ავტორები	emotional, melancholic, lyric, sung in minor keys, melisma, based on VII→ I cadence and 6/8 time, narrative text, known authors, new songs  ემოციური, მელანქოლიური, ლირიკული, მინორული მიხრილობის, მელიზმატური, საკადანსო მიმოქცევა VII→ I და 6/8 რიტმი, თხრობითი ტექსტი, საავტორო, ახალი სიმღერები

## ჰეტიაროფონია: შესრულებიდან განხორციელებამდე

## შესავალი

მოსხენების მიზნებია: 1) წარმოვადგინო სხვადასხვა ნაშრომი ჰეტეროფონიური ფაქტურის შესახებ, რომელთა გასაჯაროება 2012 წელს დაეწეო; 2) ვაჩვენო, თუ როგორ ავსებენ ეს ნაშრომები ერთმანეთს და 3) განვავითარო ეს მასალა ახლანდელი სიმპოზიუმისთვის შემოთავაზებული თემების შესაბამისად: პოლიფონია და მონოფონია: არის საზღვარი მათ შორის? პოლიფონიის ისტორიული წყაროები და სხვ.

მსჯელობა შემდეგნაირად წარიმართება: პირველი მონაკვეთი მიეძღვნება Royer-Artuso 2012a-ს, რომელშიც შემოთავაზებული მქონდა კოგნიტური „რეალისტური მიდგომა ჰეტეროფონიის მიმართ“. აქ განხილული იყო არა მხოლოდ ის, რომ ჰეტეროფონია, უმთავრესად, არის სხვადასხვა მუსიკოსის მიერ მსგავსი მელოდიის განსხვავებული ინტერპრეტაციის უბრალო სუპერპოზიცია, არამედ სუპერპოზიცია ერთი მელოდიის (ოდნავ) განსხვავებული დამახსოვრებული ვერსიებისა, რაც არ გაგვაკვირვებს, თუკი გავითვალისწინებთ იმ გარემოებას, რომ ეს სპეციფიკური სტრუქტურა, უმთავრესად, ზეპირად გადაცემულ მუსიკალურ ტრადიციებში მოიპოვება.

მეორე მონაკვეთი მიეძღვნება Royer-Artuso 2015-ს, სადაც ვმსჯელობ ჰეტეროფონიასა და მუსიკალურ შემოქმედებას შორის კავშირებზე. აქ წარმოდგენილი მაქვს, როგორ იყენებენ მუსიკოსები თავიანთ ჰეტეროფონიურ ცოდნას, როდესაც მათ უნდა შექმნან ახალი მასალა, რომელიც ტრადიციულ წესებს ემყარება.

მესამე მონაკვეთი მიეძღვნება Royer-Artuso 2012b - ს, რომელშიც მე თურქეთის რესპუბლიკის პირველ წლებში განხორციელებული „მუსიკალური დაგეგმვისა და ინჟინერიის“ პროექტის ანალიზით ვაჩვენე, თუ როგორ შეჩერდა ეს პროცესი, როდესაც ინსტიტუტებმა შექმნეს ამისთვის საჭირო საშუალებები.

ამ სტატიის დარჩენილი ნაწილი მიეძღვნება იმ საკითხებს, რომლებიც სიმპოზიუმის სპეციფიკურ თემებს უკავშირდება.

## 1) „რეალისტური მიდგომა ჰეტეროფონიის მიმართ“

ბრუნო ნეტლი ჰეტეროფონიას ასე ახასიათებს:

პოლიფონიური მუსიკის უმეტესობა იყენებს იდენტურ ან მსგავს მასალას თითოეულ ხმაში. ეს მოსაზრება ეხება პოლიფონიის სამ, ყველაზე გავრცელებულ ფორმას: ჰეტეროფონიას, პარალელურ ინტერვალებსა და იმიტაციას. ჰეტეროფონია, ანუ ოდნავ მოდიფიცირებული მსგავსი მელოდიის გამოყენება ორი ან მეტი შემსრულებლის მიერ, უმარტივესია რამდენიმე ასპექტში, რადგან ის შეიძლება შემთხვევით გაჩნდეს. მაგალითად, შემსრულებელმა სიმღერის დროს ოდნავ შეცვალა მისი ნაწილი, უმთავრესად გუნდური უნისონური სიმღერისას [...] შესაძლოა, მისი პრიმიტიული მაგალითების უმეტესობა შემთხვევითი ფენომენი იყოს. რიტმული ვარიაცია ძალიან გავრცელებული ფორმაა [...] ამრიგად, ჰეტეროფონია არ არის აუცილებლად მარტივი და შემთხვევითი: ის შეიძლება იყოს დამუშავებული და დეტალიზებული (Nettl 1956: 80-81).

ეს არის თანამედროვე დეფინიცია (და, აქედან გამომდინარე, ანალიზი) ჰეტეროფონიისა, რომელიც ჩვენ აღმოვაჩინეთ ლიტერატურაში. თუკი, ჩვენ ვთარგმნით დეფინიციას, როგორც კოგნიტურ ტერმინს (რეპრეზენტაციების მნიშვნელობით), მივიღებთ

შემდეგ სურათს:

**მელოდიის ექსპონირება → ვარიანტი 1, ვარიანტი 2, ვარიანტი 3 და სხვ. (ერთდროულად შესრულებული).**

ექსპონირებასა და შესრულებას შორის არის საფეხურები, რომლებიც შეცდომიდან (პრობლემა შესრულებაშია: წარდგენა არ არის წარმოჩენილი, ისე, როგორც განზრახული იყო) ინტერპრეტატორის თავისუფლებამდე მიდის (როდესაც ვასრულებთ, მასალის გარკვეული პარამეტრები შეგვიძლია დავუკრათ). ანალიზის ამ ტიპს მე ვუწოდებ პეტეროფონიის ალგორითმული ვერსია: ზოგიერთი ალგორითმი მიჩნეულია მიზეზობრივ მექანიზმად, რომლებიც ხსნიან განსხვავებებს „ღრმა“ და ზედაპირულ წარდგენებს შორის.

ლოგიკურად ჩვენ გვაქვს სამი სიტუაცია, სადაც შეგვიძლია აღვინიშნოთ, რომ მუსიკოსები ერთსა და იმავე მელოდიას სხვადასხვაგვარად უკრავენ: 1) შეცდომა (განზრახვა-განხორციელების პრობლემა); 2) ერთნაირი შესრულება გაზიარებულია მუსიკოსების მიერ, მაგრამ მას ახლავს გარკვეული პროცესები, რომლებიც ქმნიან ამ სხვაობას (პეტეროფონიის ალგორითმული მხარე) და 3) წარდგენა, რომელიც კოდირებულია თითოეულ მუსიკოსში, არ არის ზუსტად იგივე, არამედ მსგავსია იმდენად, რომ მათ ეწოდოთ **მსგავსი მელოდია** (მიუხედავად, ონტოლოგიური/მეტაფიზიკური პრობლემებისა, რომელიც ასეთმა დახასიათებამ მოიცანა).

პეტეროფონიასთან დაკავშირებულ ყველა ნაშრომში, პირდაპირ ან ირიბად. ნახსენებია, რომ მუსიკალური ტრადიციები, რომელშიც ის ჩნდება, ზეპირად გადაიცემა. მაგრამ, უცნაურია, როდესაც საქმე ეხება ამ მუსიკალური ტრადიციების პეტეროფონიურ თვისებებს, მათი ზეპირი მახასიათებელი არ იკავებს მნიშვნელოვან ადგილს. თითქოსდა, ის ფაქტი, რომ პეტეროფონია ზუსტად ამ ტიპის ტრადიციებში ჩნდება, შემთხვევითობაა.

თუკი ჩვენ ვივარაუდებთ, რომ ეს მუსიკოსები შეცდომებს უშვებენ; ინტერპრეტაციისას ამატებენ მათში არსებულ ვარიანტებს ალგორითმების მიხედვით; წარუდგენენ ამ ინტერპრეტაციებს თავის სტუდენტებს (აუდიტორიას) და რომ ეს სტუდენტები მათ კოპირებას აკეთებენ და მათ არ აქვთ არანაირი არქივი (წერილობითი, ჩანწერილი და ა.შ.) შედარებისთვის – რამდენად რეალისტურია ვივარაუდოთ, რომ სტუდენტებს აქვს შესაძლებლობა, განასხვავონ ერთმანეთისაგან, რა არის დამატებული იმაზე, რაც ორიგინალურად იყო მელოდიაში? აქვთ მათ უნარი, დაინახონ, თუ რა უდევს მასწავლებლის შესრულებას საფუძვლად და რა ალგორითმები იქნა დამატებული, მეუძლიათ კი მათ ამ ალგორითმების გამოცალკევება და ამ გზით საკუთარი ვერსიის შექმნა, რომელიც იდენტურია მასწავლებლის შესრულებისა? სინამდვილეში ადვილია იმის ჩვენება, რომ სხვადასხვა მუსიკოსის შესრულება არ არის (ზუსტად) იგივე: ჩვენ, უბრალოდ, უნდა ვნახოთ ერთი პეისის სხვადასხვა წერილობითი ვერსია (მაგ. თურქული მუსიკის ნიმუში) და დავინახოთ, რომ ეს არ არის რეალისტური სცენარი.

ეს გვაფიქრებინებს, რომ მუსიკალურ თემში თანაარსებობს არა ერთი, არამედ გარკვეული რაოდენობა „ერთი და იმავე“ მელოდიის მსგავსი შესრულებისა. როცა მუსიკოსები ერთად დაკვრას იწყებენ, სხვადასხვა ვარიანტი (პლუს ალგორითმები, რომლებიც დამატებულია, რადგან მუსიკოსები შესრულებისას „ამშვენებენ“ მელოდიას ორნამენტებით) ხდება ერთმანეთს. რეალისტური თეორია არის მესამე ლოგიკური შესაძლებლობა, რომელიც ზემოთ იყო წარმოდგენილი. ნაცვლად:

შესრულება<sup>x</sup> → ალგორითმი<sup>n</sup> → ვარიანტი<sup>n</sup> ერთდროულად

შესრულება<sup>x</sup> → ალგორითმი<sup>n</sup> → ვარიანტი<sup>n</sup> და ა.შ.

ჩვენ ვიღებთ:

შესრულება<sup>n</sup> → ალგორითმი<sup>a, b, c, or etc.</sup> (არჩევითი) → ვარიანტი<sup>n</sup> ერთდროულად

შესრულება<sup>o</sup> → ალგორითმი<sup>a, b, c, or etc.</sup> (არჩევითი) → ვარიანტი<sup>o</sup> და ა.შ.

## 2. ჰეტეროფონიიდან მუსიკალურ გრამატიკამდე

ჰეტეროფონიური ფაქტურის მოსმენა ძალიან სპეციფიკურ ჰერმენევტიკულ პროცესს გულისხმობს. პოლიფონიური სტრუქტურებისგან განსხვავებით, სადაც თითოეულ ხმას აქვს ფუნქცია (მაგალითად, მთავარი ხაზი ფონის სანინალმდეგოდ) ჰეტეროფონიურ სტრუქტურებში მუსიკალური მასალის ორგანიზება მელოდიური მასალის დამატებით იერარქიას არ გულისხმობს: თითოეული ხმა ფუნქციონირებს, როგორც მთავარი ხაზი (და, იმავდროულად, როგორც ფონი). ამიტომ, ჰეტეროფონიური პიესის მოსმენისას, მსმენელს არჩევანი აქვს, დაინახოს ესა თუ ის ხაზი, როგორც „რეალური“ და როგორც ვარიანტი.

ფაქტია, ჰეტეროფონიური აღქმა ხდება იმ შემთხვევებშიც კი, როცა მუსიკოსი უკრავს მელოდიას, რომელსაც მსმენელი სხვანაირად იცნობს (შესრულებული მელოდია მსმენელის ვერსიის ვარიანტად აღიქმება, ან მას „მცდარი“ ვერსია აქვს დამახსოვრებული). მე დავასაბუთებ (Royer-Artuso, 2015), რომ ჰეტეროფონია მსმენელს აწვდის ვითარებას, სადაც, შესაძლებელია, აღმოჩნდეს ყველაფერი, რაც მუსიკალურ ტრადიციაში მოიპოვება და შემდგომ გამოყენებული იქნას ახალი მასალის შესაქმნელად.

ერთ-ერთი მთავარი პრობლემა, რომელიც მოდალურ ტრადიციაზე აღზრდილი სტუდენტის წინაშე წარმოიშობა, არის, აღმოაჩინოს, თუ რა შეადგენს მოცემული კილოს მახასიათებლებს, რა არის მისი ეთოსი. ეს ნიშნავს, რომ ის ეძებს აზრს იმ შემთხვევებისა, რომელიც მოცემულია ანალიზისთვის. ჩვენ უნდა შევადაროთ და აღმოვაჩინოთ თანაზიარი, საერთო.

ჰეტეროფონიური მასალის მოსმენა „იმავე“ მასალის პერეფრაზირების საშუალებას გვაძლევს. ის შესაძლებლობას ქმნის ფუნქციონალურად ცვალებადი მასალის წვდომისთვის, მასალისა, რომელიც შეიძლება გამოყენებული იქნას ახალი მუსიკალური ფრაზების შექმნისთვის, რომელიც აღიარებს მოცემულ კილოურ შეზღუდვებს. ეს არის შექმნის ის ასპექტი, რომელსაც კავშირი აქვს სხვადასხვა შესრულების ანალიზიდან მომდინარე განსხვავებულობასთან. როდესაც ჩვენ ვუმატებთ ალგორითმს, რომელიც წარმოადგენს სპეციფიკური სკოლის „ორნამენტაციის გრამატიკას“, მოცემული „იმავე“ მასალის საფუძველზე ახლის შექმნის შესაძლებლობა სწრაფად იზრდება. ამის მსგავსად, სხვადასხვა პიესა, რომელიც შეთხზული და იმპროვიზებულია მოცემული კილოს მიხედვით, შეიძლება დავინახოთ, როგორც განსხვავებული კილოს ნიშანი, ან მოცემული კილოს ვარიანტი.

მაგრამ, ეს ითვალისწინებს ტრადიციას, რომელშიც ჰეტეროფონია გავრცელებულია და არა შეჩერებული. შემდეგ მონაკვეთი დაკავშირებულია სწორედ ჰეტეროფონიის „რეგულაციასთან“ და ეძღვნება სპეციფიკურად თურქული რესპუბლიკის შემთხვევას, რასაც ჰქვია „მოდერნიზაცია“ (Bozdogan, 2001; Kerslake & at al., 2010).

## 3. დამოკიდებულება (პოლიტიკური) სოციალური ჰეტეროფონიისადმი; თურქეთის რესპუბლიკის შემთხვევა.

მუსიკალური პედაგოგიკა ოსმალეთის იმპერიაში ეფუძნებოდა მეჩეთისთვის დამახასიათებელ, სწავლის ნელ პროცესს, რომელიც გულისხმობს მასწავლებლის გვერდით ყოფნას, მისი პრაქტიკის იმიტაციასა და დამახსოვრებას. ჯგუფები დგებოდა ოსტატთან: მისი ესთეტიკა, მელოდიის ინტერპრეტაცია, პიროვნული გემოვნებანი, მელოდიების ვერსიები, რეპერტუარის თეორია და სხვ. – იყო ის, რაც სტუდენტებს გადაეცემოდა. ამიტომ, ამ პროცესის დროს, ჩნდებოდა სხვადასხვა სკოლა, მიკრო-ტრადიციებით. სკოლები ერთმანეთისაგან განსხვავდებოდნენ კომენტარებით, მეთოდებით, ჰაგიოგრაფიით. მნიშვნელოვანია, რომ მელოდიის შესრულება ვარირებდა ერთი მიკრო-ტრადიციიდან მეორეში.

რესპუბლიკის კონსტიტუციის მიღების შემდეგ, ჩვენ უნდა გვეზრუნა რეპერტუ-

არზე: რომელი მუსიკა უნდა შეგვეთავაზებინა ერისთვის, როგორც *მისი* მუსიკა, მაშინ, როცა მან ახალი კონტურები გამოკვეთა? შეიკრიბნენ ტრადიციის აღიარებული ოსტატები, ასე, რომ ჩვენ შევძელით რეპერტუარის ტრანსკრიფცია „თანამედროვე“ დასავლური ნოტაციის ტექნიკით (ნოტაციის სისტემები უკვე არსებობდა ოტომანის პერიოდში, მაგრამ მასწავლებლები არ იყენებდნენ სწავლებისას და არც ბევრი მუსიკოსისთვის იყო მისაწვდომი).

პრობლემა ის იყო, რომ მასწავლებლები უპირისპირებდნენ სანოტო ჩანაწერებს „იმავე“ ნაწარმოებების სხვა ბევრ ვერსიას. ჩანდა, რომ ერთგვაროვნება არ იყო. მუსიკალური დიალექტების რეალობა აშკარა გახდა: ჩვენ შევეჯახეთ სოციალურ პეტეროფონიას არა მარტო პრაქტიკის, არამედ, რაც უფრო პრობლემატურია, შესრულების დონეზე.

მაგრამ ჩვენ უნდა აგვეჩია ვერსია, ამ დიალექტებიდან უნდა შეგვექმნა საყოველთაო სახალხო ვერსია. ეს ის არის, რასაც მე ვუწოდებ „მუზეუმიზაციის“ პროცესს, რომელსაც შემოაქვს ცხოვრებაში *ეროვნული ვერსიები*, *სრული ვერსიები*, პროცესი, რომელიც ძალიან ჰგავს 18-ე საუკუნის ბოლოდან დამკვიდრებულ ენის დაგვემვის ფორმებს ეროვნული-სახელმწიფოს შექმნისას (Gellner, 1983; Hobsbawm, 1992, და სხვ.).

სიმღერების ტექსტი იყო სტანდარტიზებული. უცხოური სიტყვები ამოიღეს და შეცვალეს სხვა სიტყვებით მსგავსი ლინგვისტური ოჯახის სხვა ენებიდან. ინსტრუმენტები იყო სტანდარტიზებული და თანაბრად ტემპირებული („მსგავსი ინტონაციით“) ეს ყველაფერი დანახული იყო, როგორც რეპერტუარის კოდიფიცირების საჭირო პროცესი, როგორც *კანონი*: ანუ ის, რაც ხალხმა უნდა იცოდეს მონანილეობისთვის.

რადგან წესი დაფიქსირებულია, მას პროპაგანდა ესაჭიროება. მასწავლებლებს უტარდებოდათ ტრენინგი სახელმწიფო კონსერვატორიაში, ასე რომ, ჩვენ შეგვეძლო გვეკონტროლებინა, თუ რას სწავლობდნენ და, შესაბამისად, რას ასწავლიან ისინი მომავალში. აზრთა სხვადასხვაობის სამიშროება ბლოკირებულია. ჩვენ ვაყალიბებთ გუნდებს, რომლებიც ისე დიდია, რომ აღარ აქვთ ორნამენტირებისა და ნოტების კორექტირების შესაძლებლობა დისონირების რისკის გარეშე; გუნდებს, რომლებიც მღერიან მხოლოდ მათთვის მომზადებულ უნიფიცირებულ ვერსიებს — ე.ი. *უნისონში*.

მაგრამ ახლა, როდესაც რეპერტუარი დადგენილი და ჩანერილია, ახალ თაობებს შეუძლიათ მხოლოდ იმის სიმღერა ან დაკვრა, რაც ჩანერილია. დანარჩენი ისტორია, ყველაფერი, რაც აკუმულირებული იყო მეჩეთში, რისი გაშიფრვაც ვერ შევძელით, ქრება. პეტეროფონიური ფაქტურა, ესოდენ მნიშვნელოვანი ოსმალეთის ესთეტიკაში, დაიკარგა და ის ჩანაცვლა მონოფონიამ, გუნდებმა, რომლებიც ხელმძღვანელობენ ნოტებით, *ელ-იტარული* შემდგენლები ირჩევენ იმ ვერსიებს, რომლის გავრცელებაც მათ სურთ.

უნისონში ჩვენ ვგრძნობთ ახლად შექმნილი ჯგუფის ერთობას. ყველა ვარიაცია ამ დროისთვის შეცდომის ან ორნამენტაციის შედეგია, როგორც ეს ალგორითმული მოდელით არის დადგენილი: ჩვენ უნდა შევხედოთ ნოტებს, რომ დავინახოთ, რა იყო ნაგულისხმევი (რადგან აზრი მკაფიოდ საერთოა მუსიკოსებისთვის).

იმ დროისთვის, როცა ხმის ჩანწერი ტექნიკა ან ნოტაციური სისტემა ჩნდება, ყველაფერი დრამატულად იცვლება: ტრადიცია ისტორიულად საიმედოდ მყარდება. სანოტო ტრანსკრიფციები ჩანაწერებიდან (ფორმალურად ან მეტაფორულად ანუ, როგორც მნემონიური კვალი) გამეორების (მოსმენის) გამო მუსიკალური მოვლენების (ანუ საარქივო მასალის) შესრულებად იქცევა. „სწორი“ ვერსიის ცნება უცებ გადაიქცევა პოტენციური მტკიცების საშუალებად (ჩანაწერი და/ან ნოტები).

სანოტო ჩანაწერებზე გადატანის პროცესის შემდეგ, მუსიკოსის ერთადერთი ამოცანაა (კომპოზიციისა და იმპროვიზაციის გარდა) იდენტურად (თუკი შესაძლებელია) ნოტებით დაკვრა, ან ჩანაწერებიდან აღებული ნიმუშების ხელახალი ჩანერა. მაგრამ, ამავე დროს, ბევრი სხვადასხვა ჩანაწერი ჩნდება, სხვა მაგალითად, იმავე თემის განსხვავე-

ბული ფრაზირების, მეტად, ან ნაკლებად ორნამენტირებული ვერსიების შემოთავაზებით. და ეს ის შემთხვევაა, როცა ჰეტეროფონია უკან იბრუნებს თავის უფლებებს.

#### 4) მონოფონია, პოლიფონია, სინქრონია და დიაქრონია

როდესაც ჰეტეროფონიას ზოგადად განსაზღვრავენ, შესაძლებელია, დავინახოთ მხოლოდ მონოფონიის სპეციალური შემთხვევა: ის თავისი არსით მონოფონიურია, რადგან განზრახვა (შესრულება) არის მონოფონიური, მაგრამ შედეგი – არა. ეს არის განზრახ საზღვრების მოშლა, რომელიც ჩნდება ალგორითმული დაკვრით, მაგრამ მუსიკოსები ეთანხმებიან შეთანხმებულ ვერსიას და უკრავენ *უნისონში*.

მათი შესრულება არ შეიძლება რეალისტური იყოს, როგორც ზეპირი გადაცემის ტრადიციის იდენტური რამ, მით უფრო, თუ დავამატებთ იმასაც, რომ ალგორითმული დაკვრა არის ნორმა; რომ მუსიკოსები ალგორითმებს იდენტურად არ იყენებენ და რომ სტუდენტებს ხელი მიუწვდებათ საბოლოო შედეგებზე. „შესრულებიდან გადახრილი ჰეტეროფონია“ ეს მოდელი მიუთითებს ჰეტეროფონიასა (რაც, ზოგადად, მიჩნეულია მონოფონიად) და პოლიფონიას შორის მჭიდრო კავშირზე. მათ შორის მკვეთრი საზღვრის დადგენა რთულია.

როგორც სიმპოზიუმის თემატიკის განაცხადშია აღნიშნული, პოლიფონიის წარმოშობის, ან მონოფონიიდან პოლიფონიასა და ჰომოფონიაზე გადასვლის საკითხი კვლავ ბუნდოვანია. ჩემ მიერ წარმოდგენილი მოხსენება დაგეხმარება ამ ორი სტრუქტურის დაკავშირებაში. მე მოვიყვანე ჟან-ჟაკ რუსოს მსჯელობას მუსიკის (და ენის) წარმოშობის შესახებ, სადაც ის ახლოს დგას იმ მოსაზრებებთან, რომელიც მე შემოგთავაზეთ. რამდენიმე სწავლულის ყურადღება მიიპყრო მისმა აღწერამ, თუ როგორ უნდა წარმოვიდგინოთ გადასვლა მონოფონიიდან პოლიფონიაზე:

„რამდენიმე ხმა, ბევრათა უნისონიდან გაურკვეველი მიმართულებით უსასრულოდ მიედინება, შემთხვევით ეხება სიმებს, აძლიერებს ხმაურს, რაც უფრო სასიამოვნოს ხდის მათ. ეს არის ის გზა, საიდანაც იწყება დისკანტი და კონტრაპუნქტი (Rousseau, 1998: 330).

ეს საკმაოდ კარგად შეესაბამება ჰეტეროფონიის ოფიციალურ განსაზღვრებას. ერთი ნაბიჯი, რომელიც გამოტოვებულია, არის შემთხვევითი ვარიაციის, როგორც განსხვავებული მელოდიის ხელახალი ინტერპრეტაცია (ზედაპირული ვარიაციიდან კოდირებულამდე) და ამ რეორგანიზაციის სისტემატიზაცია მრავალხმიან კომპლემენტარულ ხმებში, რომლებიც ინტერაქტიულნი არიან.

ეს არის ზუსტი სურათი, რომელსაც ვიღებთ. ვარიანტების ჰომოგენიზაციის პროცესის შემდეგ, ჩვენ ვხედავთ კომპოზიტორებს, რომლებიც თხზავენ ჰეტეროფონიას (ეს არ გულისხმობს, რომ პოლიფონია აუცილებლად შეიცავს წერილობით ტრადიციას, მაგრამ ის, ალბათ, ბევრად ეხმარება). ფაქტურა, რომელიც დიდად მნიშვნელოვანი ხდება ესთეტიკური თვალსაზრისით, არქივირების შემდეგ მხოლოდ მაშინაა შესაძლებელი, თუ წინასწარ განვსაზღვრავთ ორგინალური მელოდიის სხვადასხვა დამატებით ვერსიას, რომელთაც სხვა ხმებზე გადავანაწილებთ პარტიტურაში. სხვა სიტყვებით, შესრულების სიმრავლის შედეგებს (მას შემდეგ, რაც ეს „სიმრავლე“ დაძლეული იქნება) ესაჭიროებათ ხელახალი ამოქმედება პოლიფონიურად.

**თარგმნა თათია ჩხეიძე**

<sup>i</sup>მინდა მადლობა გადავუხადო ნიდა აბოუ მრადს, ფიკრეტ კარაკაიას, ლუკ ბარონიანს, იულფერ სევდის, ალექს ნიტსიოუს, ზაიდ ალ-ბალდადისა და ანონიმურ ინტერვიუერებს ჩემი მუშაობის სხვადასხვა ეტაპზე დისკუსიებისა და კომენტარებისათვის, აგრეთვე, CRSH-ს გრანტისთვის.

NICOLAS ROYER-ARTUSO  
(CANADA)

## HETEROPHONY: FROM PERFORMANCE TO ACTUALIZATION<sup>1</sup>

### Introduction

The aims of this paper are 1) to present different works on heterophonic texture(s) I started sharing in 2012; 2) to show how these works are articulated together; and 3) to develop this material according to the themes proposed for the present symposium as presented in the call for papers, e.g. Polyphony and Monophony: Is There Border Between Them?; Historical Sources of Polyphony, etc.

The discussion will run as follows: Section 1 will be devoted to Royer-Artuso 2012a, where I proposed a cognitively 'Realistic Approach to Heterophony' which consisted in showing that heterophony is not only/mainly the simple superposition of *different* interpretations of the *same* melody by different musicians, but the superposition of (slightly) different memorized versions of the same melody, something that shouldn't be surprising if we take into account the fact that this specific texture is mainly found in orally transmitted musical traditions.

Section 2 will be devoted to Royer-Artuso 2015 where I discussed the links between heterophony and musical creativity. There, I showed how musicians use their heterophonic knowledge when they have to create new material following the canons of tradition.

Section 3 will be devoted to Royer-Artuso 2012b where I showed, through the analysis of the 'music planning and engineering' that took place in the first years of the Turkish Republic, how this process of variation is often stopped when institutions create the tools to do so.

The remaining part of the paper will be devoted to articulate what was presented with the symposium's specific themes.

### 1. A 'Realist approach to heterophony'

Bruno Nettl characterizes heterophony in these terms:

*Most polyphonic music employs identical or similar material in each part. The statement applies, of course, to the three most common forms of polyphony: heterophony, parallel intervals, and imitation. Heterophony, the use of slightly modified versions of the same melody by two or more performers, is the simplest in some ways, because it can come about accidentally, e.g. a solo performer may vary his part slightly while singing essentially unison material with a group. [...] Probably most of the primitive examples of it we have were accidental phenomena. Rhythmic variation is very likely the commonest form. [...] Thus heterophony is not necessarily simple and accidental: it may be elaborate and detailed [...] (Nettl 1956: 80-81).*

And this is the current definition (and therefore analysis) of heterophony that we find in slightly different versions everywhere in the literature. If we translate the definition given above in cognitive terms (in terms of *representations*), this is the picture we get:

**Representation of the Melody → Variant 1, Variant 2, Variant 3, etc. (played simultaneously).**

Between the representation and its rendition we have steps that go from error (problem in the execution: the representation does not surface as intended) to the freedom given to the interpreter (we can play on some parameters of representations when we perform). This type of analysis is what I called the *algorithmic* version of heterophony: some algorithms are postulated as causal mechanisms that explain

the encountered differences between 'deep' representations and surface ones.

Logically we have three situations where we can say that musicians are playing the *same* melody *differently*: 1) mistake (the intention-actualization problem); 2) the *same* representation is shared by the musicians and certain processes are applied to it, processes that create this difference (the *algorithmic* side of heterophony) and 3) the representations that are encoded by each musician are not exactly the same but are in *some way* sufficiently similar to be called the *same* melody (notwithstanding the ontological/metaphysical problems brought by such a characterization).

In all works dealing with heterophony, it is explicitly or implicitly mentioned that the musical traditions in which it appears are orally transmitted. But, strangely, when it comes to analysing the heterophonic qualities of these musical traditions, their oral character does not occupy a place in the account, as if the fact that heterophony precisely appears in this type of traditions was random.

If we suppose that these musicians make errors; interpret and add to their stored representations according to their algorithms; present these interpretations to their students (and audiences); and that these students copy these interpretations and that they do not have any *archive* (written, recorded, etc.) to compare: Is it realistic to suppose that these students have the power to separate what is added from what is/was originally in the melody? Do they have the power to see what is/was the underlying representation of the teacher; and the power to understand which algorithms were added, and erase them and thus create for themselves representations that are identical to their teacher's? It is in fact quite easy to show that for different musicians, representations are not (exactly) the same: we only have to look at different written versions of the 'same' pieces (e.g. of Ottoman music) to see that this cannot be a realistic scenario.

This supposes that not only *one*, but a certain number of circulating similar representations of the 'same' melody(ies), co-exist at the same time in a musical community. When musicians start playing together, the different representations (plus the algorithms that are added, because it is true that musicians ornament) 'happen' together *with all that exceed*, so to speak. A realistic theory of heterophony is the third logical possibility presented above. Instead of:

Representation<sup>x</sup> → Algorithm<sup>n</sup> → Variant<sup>n</sup> *simultaneous to*

Representation<sup>x</sup> → Algorithm<sup>o</sup> → Variant<sup>o</sup>, etc.

we get:

Representation<sup>n</sup> → Algorithm<sup>a, b, c, or etc.</sup> (optional) → Variant<sup>n</sup> *simultaneous to*

Representation<sup>o</sup> → Algorithm<sup>a, b, c, or etc.</sup> (optional) → Variant<sup>o</sup>, etc.

## 2. From heterophony to musical grammars

Listening to heterophonic textures implies a very specific hermeneutic process. Unlike polyphonic textures, where each voice has a function (e.g. main line *versus* background, etc.) in the conduct of the musical material, heterophonic textures do not suppose a complementary hierarchy of melodic material: each voice functions as the *main* line (and thus as background as well). Therefore, in listening to pieces performed heterophonically, the listener has the choice to see this or that line as being the 'real' one and the others as 'variants'. In fact, heterophonic listening can happen even in cases where *one* musician plays a melody that the listener knows differently (this way considering the performed melody as a variant of his/her version, or considering that he/she might himself/herself have stored a 'wrong' version of it). I have claimed (Royer-Artuso 2015) that heterophony provides the listener a situation where a lot of what constitutes the musical tradition can be discovered and then used in the creation of new material.

One of the main problems facing any student of a modal tradition is to discover what constitutes



the *characteristics* of a given mode, its *ethos*, etc. This is equivalent to saying that he/she searches for the essence of a thing under the accidents of what is given empirically for analysis. For this, inevitably, we have to compare and find the commonalities, the *shared*.

Listening to heterophonic material gives us access to paraphrases of the 'same' material: it gives us access to functionally interchangeable material, material that can be used to create new musical phrases that respect the constraints of the given mode. This is the aspect of creation that deals with essence/difference coming from the analysis of various encountered representations. When we add the 'algorithms' that constitute the 'grammar of ornamentation' of a specific school, the possibilities of creation, given the 'same' material, multiply rapidly. In the same way, different pieces composed or improvised according to a given mode can also be seen as different token of the mode, i.e. variants of the underlying *type*.

But this presupposes a tradition where heterophony is accepted and not stopped. The next section deals precisely with the 'regulation' of heterophony and is devoted specifically to the case of the Turkish Republic and what has been called its 'modernization' (e.g. Bozdogan 2001, Kerslake & *al.* 2010).

### 3. Dealing (politically) with social heterophony: the case of the turkish republic

Music pedagogy in the Ottoman period was based on *Mosque*, a slow learning process implying being near the teacher, imitating and memorizing the outputs of his/her practice. Groups were forming around the master: his/her aesthetics, way of interpreting the melodies, personal tastes, versions of the melodies, theory inferred from the repertoire, etc., were what was transmitted to the students. Therefore, during this process, different schools appeared, i.e. micro-traditions. Commentaries, methods, hagiography even, ended up differing from school to school. More importantly, representations of melodies ended up varying from one micro-tradition to the other (and surely, from one student/now teacher to the other).

At the moment of the constitution of the Republic, we had to take care of the repertoire: Which music were we to propose *to* the nation as the music *of* the nation, now that its new limits had been traced? The acknowledged masters of the tradition were brought together so we could transcribe the repertoire with the 'modern' notation technique brought from the West (to be fair, notation systems were already existing in the Ottoman period, but were not used by the master to teach the pieces and were not accessible and/or decipherable to many musicians).

The problem is that these masters confronted the 'scribes' with many different versions of the 'same' pieces. What seemed homogeneous was not. The reality of musical dialects, to put it differently, became evident: we were facing social heterophony, not only at the level of practice, but also, and more problematically, at the level of representations as well.

But we had to choose a version, had to create a vernacular out of these dialects. This is what I called the process of '*museumization*' that brings into existence *national editions*, *complete editions*, a process very similar to the many forms language planning took in the creation of nation-state since the end of the 18th century (Gellner 1983, Hobsbawm 1992, among others). Lyrics were standardized. Foreign words were thrown away and replaced with words from languages of the same linguistic family. Instruments were standardized and tempered *equally* (i.e. in the sense of 'with similar intonation'). All this was seen as a *necessary* process intended at codifying the repertoire, the *canon*: the canon is what people need to know to be able to participate.

Once the canon is fixed, we need to propagate it. Teachers are trained in state conservatory, so we can control what they learned and therefore what they will teach: the danger of divergence is blocked. We form choirs that are so big that they cannot afford to ornament, to comment on the score without a

risk of dissonance: choirs that sing together what was prepared for them in a unified version, i.e. a *unison*.

But now that the repertoire is established and transcribed, new generations can only sing or play what got/is written. The rest, i.e. the history, all what was accumulated in the *Meşk*, in sum: all what we cannot possibly transcribe, fades away. Heterophony, a texture so important in Ottoman aesthetics, disappeared and got replaced by monophony, with choirs lead by scores designed by an élite of compilers who chose which versions they wanted to be propagated. All together, in unison, we feel the unity of the newly formed group. All variation becomes at this moment the product of ornamentation or error, as stated by the algorithmic model of heterophony: we just have to look at the score to see what was intended (because now the intention is clearly *common* to the musicians).

At the moment where recording techniques or notational systems appear, everything changes dramatically: the tradition becomes anchored historically. Transcriptions from recordings (formally or metaphorically, i.e. as mnemonic traces) become, by repetition (listening), stable representations of musical events (i.e. archives). The notion of a 'true' version suddenly becomes a possibility with the help of a potential proof (recording and/or score). After the transcription process, playing the score and/or re-record what is taken from recordings, identically (if possible), is the only role attributed to the musician (with the exception of composition and improvisation). But at the same moment, many different recordings appear that propose other versions, e.g. different phrasing, slightly or abundantly ornamented versions, etc., of the same thing. And this is where heterophony takes back its rights.

#### **4) Monophony, polyphony, synchrony and diachrony**

Heterophony, when defined as it generally is, can only be seen as a special case of monophony: it is monophonic in its *essence* because the intention (representation) is monophonic and only the *results* are not. There is an *intentional* blurring that occurs through algorithmic playing, but the musicians are seen as agreeing on the melody to be played: they are, in fact, playing in *unisons*.

But, as I claim, representations cannot be realistically thought as being identical in an orally transmitted tradition, especially if we add the facts that algorithmic playing is the norm and that musicians do not use algorithms identically, and that students only have access to the final outputs. This model of 'heterophony as divergence in representations', points to closer ties between heterophony (and therefore what is generally seen as 'monophony') and polyphony: in the model presented above, it becomes in fact very difficult to trace a strict border between them.

As the call for papers for this symposium suggests, the question of the origin(s) of polyphony or of the passage from monophony to polyphony (and homophony), is still an unresolved one. What I have presented so far can possibly help bridging these two musical textures. I will suggest that Jean-Jacques Rousseau, in his discussions on the origins of music (and language) came very close to what I have proposed here. In a very suggestive passage that has attracted the attention of few scholars, he describes (*pace* Rameau's theory of the *corps sonore* and the implications this last author attributes to his own theory in explaining polyphony) how we might envision the passage from monophony to polyphony:

*"Several voices, endlessly drawing out in unison sounds of an indefinite duration, accidentally hit upon certain chords that, reinforcing the noise, made it seem more pleasant to them, and it is in this way that the practice of descant and of counterpoint began"* (Rousseau, 1998: 330).

This corresponds quite well to the official definition of heterophony. The only step that is missing is the reinterpretation of the encountered variation as different melodies (a passage from surface variation to encoded variation), and a systematization of this reorganization into multiple *complementary* voices

that interact.

And this is exactly the picture we get when, after the process of homogenization of variants occurred, we see composers literally recreating heterophony on the basis of writing (and this is not to imply that polyphony *necessarily* involves a writing tradition. But it probably helps a lot). A texture that is felt important in the overall aesthetics becomes, after archiving, only possible if we pre-assign different complementary versions of the 'original' melody to other parts in the score. In other words, the *results* of the multiplicity of representations need (after this multiplicity is 'overcome') to be re-enacted polyphonically.

### References

- Bozdoğan, Sibel. (2001). *Modernism and Nation Building: Turkish Architectural Culture in the Early Republic*. Seattle: University of Washington Press.
- Gellner, Ernest. (1983). *Nations and Nationalism*. Ithaca: Cornell University Press.
- Hobsbawm, Eric J. (1992). *Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality*. Cambridge University Press.
- Kerslake, Celia, Kerem Öktem and Philip Robins (Eds.). (2010). *Turkey's Engagement with Modernity: Conflict and Change in the Twentieth Century*, Hampshire, Palgrave, Macmillan.
- Nettl, Bruno. (1956). *Music in Primitive Culture*. Cambridge: Harvard University Press
- Rousseau, Jean-Jacques. (1998). *Essay on the Origin of Languages*. In: *Essay on the Origin of Languages and Writings Related to Music*. Editor: Scott, John T. University Press of New England.
- Royer-Artuso, Nicolas. (2012a). Une Approche Réaliste du Phénomène Hétérophonique. *RTMMAM (Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen)* 6. Pp.119–128.
- Royer-Artuso, Nicolas. (2012b). Rousseau, la République et l'Esthétique Musicale Turque. In: Ertem, C. (Ed.). *Numéro spécial Jean-Jacques Rousseau (numéro consacré au colloque international Rousseau et la Turquie)*. Pp.113–123. Istanbul: Littera Edebiyat Yazilari.
- Royer-Artuso, Nicolas. 2015 (in press). Improvisation et Variation Dialectale dans le Monde du *Maqām*: Une étude comparative des styles 'arabes' et 'turcs'. *RTMMAM (Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen)*.

---

<sup>i</sup> I want to thank Nidaa Abou Mrad, Fikret Karakaya, Luc Baronian, Ülfet Sevdı, Alex Nitsiou, Zayid Al-Baghdadi and anonymous reviewers for discussions and comments at different stages of this work. I also have to thank the CRSH for a grant.

**სამუელ ბაუდ-ბოვი და დამოუკიდებელი სხვა ადგილობრივი  
ფილოსოფიურ სკოლებსა და გლობალურ ნამყვან ტანდენციებს  
შორის**

ბაუდ-ბოვი<sup>1</sup> ამბობდა:

ჩრდილოეთ ეპირუსის სიმღერები მიეკუთვნება ბერძნული რეპერტუარის იმ გამონაკლის ფენომენთა რიცხვს, რომელსაც ახასიათებს უცნაური პოლიფონია და გვხვდება სტოკმანების მიერ გაკეთებულ ჩამის ხალხის მამაკაცთა სიმღერების ჩანაწერში. დარწმუნებით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ზემოთ აღნიშნული მაგალითის სათავე ალბანეთია; იგი აითვისეს ბერძნებმა; ორივე ხალხს დიდი ხნის მანძილზე მჭიდრო კულტურული ურთიერთობები აკავშირებდა. ეპირუსის სიმღერების რიტმული ტიპის ალბანური ფესვების დადგენა დაგვეხმარება პელოპონესიური 5/8 მეტრში დაწერილი ცეკვების გაანალიზებაში. ცნობილია, რომ მე-14 საუკუნის მინურულს ალბანური მოსახლეობის მნიშვნელოვანი ნაწილი გადასახლდა პელოპონესში. ადგილობრივ რეპერტუართან ასიმილაციის ნათელ მაგალითს წარმოადგენს პელოპონესიური ნიმუშები: პენტატონიზმი ჩაანაცვლა ჰექსატონიზმმა, იამბიკურმა 15 მარცვლიანმა ლექსმა შეცვალა 8-7 მარცვლიანი ტროქეული ლექსი. . . სიმღერები, რომლებიც დასაწყისში უცხო იყო საბერძნეთისთვის, საუკუნეების მანძილზე ჰელინიზირდა (Baud-Bovy, 1972:158, 161).

წინამდებარე სტატიის ფარგლებში მიმოვიხილავთ ბაუდ-ბოვის სხვადასხვა მოსაზრებას.

**პოეტური მეტრი**

ალბანელი მეცნიერი ექრემ ჩაბეჯი გეთავაზობს ალბანური ტრადიციული ისონური მრავალხმიანი უთანხლებო სიმღერის პოეტური მეტრის განსაზღვრებას:

ტოსკის<sup>2</sup> (*Tosk*) ლექსის რეგულარული მეტრი წარმოადგენს 6 მუხლიან ტროქეას. . .

<sup>1</sup>სამუელ ბაუდ-ბოვი (1906-1986) – მუსიკოსი, ეთნომუსიკოლოგი, ნეოჰელინისტი, უნივერსიტეტის პროფესორი და შვეიცარელი პოლიტიკოსი. სწავლობდა ვიოლინოსა და ფორტეპიანოს ჟენევაში, კომპოზიციასა და მუსიკოლოგიას ვენასა (1926-1927) და პარიზში (1928-1929). აგრეთვე, გადიოდა თანამედროვე ბერძნულის კურსებს პარიზში; 1929 წ. გაემგზავრა საბერძნეთში ბიზანტიური მუსიკის შესასწავლად, რომელიც საფუძვლად დაედო მის მუსიკოლოგიურ კვლევას. 1933 წლიდან ეუფლება ორკესტრის დირიჟორობას ჟენევის კონსერვატორიაში; დირიჟორობს ბიზეს, მოცარტის, გლუკის, დონიცეტისა და ჰუნოს ოპერებს.

ბაუდ-ბოვი ბალკანეთის რეგიონის ტრადიციული მუსიკის კვლევისას თავისუფალი იყო ყველანაირი ნაციონალისტური იდეოლოგიისგან. ნაციონალისტური იდეოლოგიის კომუნისტ და ბერძენ მიმდევრებს, წარსულში მცდარი შეხედულება ჰქონდათ ტრადიციული სიმღერის შესახებ; ისინი აღიარებდნენ ტრადიციული სიმღერის რეგიონულ წარმოშობას, რომელიც, თავის მხრივ, განსხვავებულ ეთნიკურ წარმომავლობას ეფუძნებოდა. ბერძნულ და ალბანურ ნაციონალისტურ იდეოლოგიაში ჰომოგენურობის საჭიროება გამოჩნდა, „რათა მიეღწიათ ეროვნული ჰომოგენურობისთვის, რომელშიც ერთმანეთთან დაპირისპირებულ სფეროებსა და კულტურებს ჰქონდათ უმნიშვნელოვანესი სიმბოლური დატვირთვა“ (Nitsiakos & Mantzos 2003, 202).

<sup>2</sup> ვინაირა გაგებით *Tosk* ან *Tosks* წარმოადგენს სამხრეთ-აღმოსავლეთის ალბანურ ეთნიკურ ჯგუფს. *Toskëria* - ს მთელი რეგიონი, მდინარე შკუმბინის სამხრეთით, დასახლებულია ალბანელებით..

მაშინ, როცა ლაბის<sup>3</sup> ტრადიციული მეტრი წარმოადგენს 4 მუხლიან ტროქეას; ზოგიერთი არომანული ეთნიკური ჯგუფი მღერის, თითქმის, ალბანელი ტოსკების მსგავსად, ხოლო ეპირუსის ბერძნები კი – ლაბების მსგავსად. „გამსესხებლები“, ამ შემთხვევაში, არიან ალბანელები, რადგან იმ არომანელებისა და ბერძნებისთვის, ვინც ალბანელთა მეზობლად არ ცხოვრობენ, ეს მელოდიები უცნობია. . . (Çabej, 1975: 130–131; აუდიომაგ. 1).

არ ვარ დარწმუნებული, რამდენად მართებულია მოსაზრება „გამსესხებლებისა“ და „მსესხებლების“ შესახებ, რადგან მჯერა, რომ სამხრეთ-დასავლეთ ბალკანეთის რეგიონი, ძირითადად, მიმართავდა ტრადიციულ უთანხლებო მრავალხმიან სიმღერას მშობლიურ ენაზე და, ტროქეული მახვილების დომინირებით, უფრო უახლოვდებოდა ალბანურს, ვიდრე ბერძნულს. ჩაბეჯი, აგრეთვე, აღნიშნავს, რომ ოტომანური გავლენა, რომელმაც ჩაანაცვლა ბიზანტიური, მოიცავდა ბალკანეთის მრავალი რეგიონის ისლამიზაციას, რაც, თავის მხრივ, წარმოადგენდა ახალ ისტორიულ ფენომენს და ჰქონდა მნიშვნელოვანი გავლენა რეგიონის ტრადიციულ პოეზიაზე: „ბიზანტიური ეპოქის სიმღერები და პოეზია სახეცვლილად, მაგრამ მაინც გვხვდება მუსულმანებთანაც“ (Çabej, 1975: 123). ჩაბეჯი ამბობს, რომ სიმღერების ზეპირი გადაცემის ტრადიციის მიუხედავად, ისონზე დაფუძნებული ტრადიციული უთანხლებო მრავალხმიანი სიმღერები მიეკუთვნებიან პრე-ოტომანური კულტურის ხანას და ამჟღავნებენ მასთან კავშირს მეტრული ბირთვისა და მუსიკის საშუალებით.

ალბანურ, ბერძნულ და არომანულ ენებზე შესრულებული უთანხლებო მრავალხმიანი სიმღერა აირეკლავს სიტყვისა და მელოდიის ურთიერთკავშირს.

ბაუდ-ბოვი თავისი სტატიის რეზიუმეში წერდა:

ეთნომუსიკოლოგებში განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს რეგიონები, რომლებიც მჭიდროდ არის დასახლებული ეთნიკურად და ენობრივად მრავალფეროვანი მოსახლეობით. ასეთია, მაგალითად, ჩრდილოეთ ეპირუსი. ამ რეგიონის ხალხური სიმღერის, პოლიფონიის და პოეტური რიტმის შესწავლისას, თვალშისაცემია ალბანური და ბერძნული რეპერტუარის მსგავსება; აგრეთვე, სტვირზე შესრულების „იგივეობა“, რომელიც ვერბალური მახვილების თვალსაზრისით, უფრო ახლოს დგას ალბანურთან, ვიდრე ბერძნულთან (Baud-Bovy, 1968: 126).

ბაუდ-ბოვი ამბობს, რომ ალბანური და ბერძნული ენის რიტმები ისევე განსხვავდებიან, როგორც გერმანული და ფრანგული; ტროქეული ხასიათდება მახვილების კლებით, იამბიკური კი, პირიქით, მისი მომატებით (Baud-Bovy, 1968: 122). ხაზი უნდა გაესვას იმ ფაქტსაც, რომ ბაუდ-ბოვს ჰქონდა შესანიშნავი დაკვირვებები ვერბალურ მეტრულ ფორმულებსა და მათ ბერძნულ-ალბანურ მიმართებასთან დაკავშირებით. მისი აზრი, ტრადიციულ მრავალხმიან სიმღერებში ტროქეული მუხლის მნიშვნელობის შესახებ, ემთხვევა ჩაბეჯის იდეას (დაინერა 1960-იანების მიწურულს); „წარმოვიდგინოთ, რომ სამხრეთ ალბანელებსა და ჩრდილოეთ ეპირუსელებს მსგავსი რეპერტუარი და პოლიფონიური სიღრმეები აქვთ, რაც თავს იჩენს სტვირზე შესრულებისა და ტროქეული მახვილების მსგავს პრაქტიკაში; ყოველივე არაჩვეულებრივად ეხამება უფრო ალბანურ, ვიდრე ბერძნული ენის რიტმს“ (Baud-Bovy, 1968: 123). ვოკალურ ბურდონსა (ison) და სტვირზე შესრულებაზე მსჯელობისას, ბაუდ-ბოვი ცდილობს, დაადგინოს შესაბამისობა მრავალხმიანი სიმღერის უცვლელ ქორალურ ბურდონსა და ინსტრუმენტულ პედალს შორის. მან, ასევე, აღმოაჩინა, რომ ალბანური და არომანული ტრადიციული მრავალხმიანი სიმღერის ტექსტი ლექსის ტაეპში იყენებს ტროქეული სქემის თექვსმეტ მარცვალს (ორჯერ რვა მარცვალი); საბერძნეთის გარკვეულ რეგიონებში (თესალია და პელოპონესი) გვხვდება 15 მარცვლიანი იამბიკო (ცეზურა მერვეს შემდეგ), უმახვილო

<sup>3</sup> ლაბები - სამხრეთ-დასავლეთ ალბანეთის ძირითადი ეთნიკური ჯგუფი

პირველი მარცვლის ბგერით (ე.წ. ანაკრუზი). ე.წ. 15 მარცვლიანი „პოლიტიკური სიმღერები“ ისევე პოპულარული იყო ბიზანტიურ პოეზიაში, როგორც ჩაბეჯი/დიტრიხის მიერ აღნიშნული რვა მარცვლიანი ტროქეული სიმღერები.

მიუხედავად იმისა, რომ ბაუდ-ბოვი ყურადღებას მიაპყრობს არა მრავალხმიან, არამედ ტარდიციულ მონოდიურ სიმღერას, ეს ენათშორისი მსგავსებანი და განსხვავებანი ვრცელდება მრავალხმიან უთანხლებო სიმღერაზეც. სამხრეთ-დასავლეთ ალბანეთში ცხოვრობენ არა მარტო ალბანელები, არამედ ბერძნები და ვლახები; აქ პოეტური მეტრი ემყარება ოქტოსილაბურ ხაზს, რომელიც გვხვდება ტროქეულ და იამბიკურ ფორმებში. თეოდორუს პაპასპიროპულოსის მიერ წარმოდგენილი ცეკვის ანალიზისას, ბაუდ-ბოვი ამბობს, რომ პელოპონესიური ცეკვა გვხვდება კრეტაზე, რომელსაც უწოდეს ხუთი ერთეულისგან შემდგარი კრეტული რიტმი. პაპასპიროპულოსმა, — დასძენს ბაუდ-ბოვი, — დაუმატა სიტყვები ცეკვის მელოდიას; „ეს ოქტოსილაბური ტროქაიკა არ ესადაგება ნატურალურ რიტმს, მახვილის ტიპს<sup>4</sup>, რომელიც გავლენას ახდენს მე-4 და მე-8 მარცვალზე, რითიც წარმოიქმნება იამბიკური რიტმი; არ უნდა გამოგვრჩეს ის ფაქტიც, რომ ბერძნულ სიმღერაში ჰემისტიქის (ლექსის ნახევარი), თუნდაც, სანყისი უაქცენტო ერთი მარცვალიც კი მუსიკალურად ყოველთვის აქცენტირებულია. ეს რიტმული სქემა, რომელიც ბერძნული სიმღერის უნიკალურ ფენომენს წარმოადგენს, ახლიდან იქნა აღმოჩენილი ეპირუსში“ (Baud-Bovy, 1972: 155). მაგალითად, საქორწილო სიმღერებში, რომლებიც ჩანერილია პარამიტის ეპარქიაში, ბაუდ-ბოვიმ აღმოაჩინა, რომ ტექსტი-მუსიკის რიტმული ურთიერთკავშირი იდენტური იყო. ალბანური ფესვების მქონე სიმღერაში ანალოგიური ოქტოსილაბური სტრუქტურა გვხვდება, თუმცა იგი ახასიათებს არა ტროქეულ, არამედ იამბიკურ ფორმას. ზემოთ მოყვანილ სიმღერებს ბევრი აქვთ საერთო, კერძოდ, ტროქეული ან იამბიკური პოეტური მეტრი, ოქტოსილაბური ლექსის ტაეპი, 5/8 ზომა. ერთსა და იმავე მუსიკალურ სქემაზე განსხვავებული მახვილებიანი – ტროქეული და იამბიკური ოქტოსილაბური მარცვლების გავრცელება განაპირობებს ბერძნული სიმღერის უნიკალობას.

ალბანური სიმღერების განხილვისას – ეხება რა სხვადასხვა საკითხს, პოეტური მეტრიდან (ტროქეული და იამბიკური) დაწყებული – ვიდრე მუსიკალურ მეტრამდე (5 ერთეულისგან შემდგარი პელოპონესიური ცეკვები), – ბაუდ-ბოვი აღნიშნავს, რომ ამ სიმღერების სტრუქტურა თავიდანვე უცხო იყო ბერძნულისთვის. ის ვარაუდობს, რომ ათწლეულებისა და საუკუნეების მანძილზე სტრუქტურა ასიმილირდებოდა ადგილობრივ პელოპონესიურ რეპერტუართან, რაც განსაზღვრავდა კიდევ მის ჰელინიზაციას. ბაუდ-ბოვის ვარაუდით, ეს პროცესი დაიწყო მე-14 ს.-ის ბოლოს, როცა ალბანური მოსახლეობის დიდი ნაწილი გადასახლდა პელოპონესიაში. თუმცა, მხოლოდ ამ მიზეზით ვერ შემოვიფარგლებით; ეპირუსიდანაც მნიშვნელოვანი ნაწილი მიგრირდა თესალიაში, აკარნანიაში და აეტოლიაში; ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ რამდენიმე რეგიონში ალბანელები მოსახლეობის უმრავლესობას წარმოადგენდნენ.

ტროქეული მეტრის იამბიკურად გარდაქმნის პროცესი (რომელიც, განსაკუთრებით, ახასიათებს ბერძნულ სიმღერას) ბაუდ-ბოვიმ შემდეგნაირად ახსნა: „რაოდენობრივ მეტრზე ან მარცვალთა ხანგრძლივობაზე დამყარებული ეს ბუნებრივი პროცესი არის ბერძნული სასიმღერო რეპერტუარის უნიკალური ფენომენი, რომელშიც მომღერალი ავითარებს მუსიკალურ აზრს ტროქეული რიტმიდან იამბიკურისკენ ტაქტის სუსტი დროის ხაზგასმის გზით“ (Baud-Bovy, 1972: 156).

<sup>4</sup> კლასიკური მეტრი, უძველესი ბერძნული და ლათინურის მსგავსად, იყო რაოდენობრივი (მაგ., მეტრი დამოკიდებული იყო არა მახვილზე, არამედ „რაოდენობაზე“ ან მარცვლის ხანგრძლივობაზე, მუხლი კი შედგებოდა „გრძელი“ და „მოკლე“ მარცვლებისგან).

### მუსიკალური მეტრი

ბერძნული ტრადიციული ვოკალური მუსიკის მეტრული მსგავსებების განხილვის პროცესში, ბაუდ-ბოვი ხაზს უსვამს იმ ბუნდოვანებას, რომელიც თავს იჩენს მეტრული და რიტმული პრობლემემატიკის კონტექსტში და, ასევე, დელფიური ჰიმნების ჩანერასთან დაკავშირებით — უნდა ჩაინეროს 6/8 და არა 5/8. ბაუდ-ბოვი ამტკიცებს, რომ ალბენელი გლეხებისთვის ეს რიტმები სრულიად ბუნებრივი და ორგანულია. „საბერძნეთის ერთ-ერთი ყველაზე დამახასიათებელი ცეკვაა τσάμιχος [tsamichos] — ჩამის ცეკვა“ (Baud-Bovy, 1967: 126; 1968: 4). ბაუდ-ბოვი აღიარებს დორის და ერიკ სტოკმანების წვლილს, რომლებმაც პირველად ჩაინერეს ამ რეპერტუარის გარკვეული ნაწილი<sup>5</sup>. მაგალითისთვის აღებული აქვს სტოკმანის მიერ გამოქვეყნებული შემდეგი მეტრული ტიპის სიმღერა (ციფრები აღნიშნავს მარცვლებს):

$\ddot{A} \ddot{A} \pm | \ddot{A} \ddot{A} \pm | \ddot{A} \ddot{A} \ddot{A} \pm | \ddot{A} \ddot{A} \pm (\ddot{A}) |$   
1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 5 6 7 0

ჩამის ცეკვის ყველაზე ხშირად გამოყენებული მეტრის ალბანური ვერსია თავისუფალი 7/8-ია (*çamçe*, ჩამჩე-რუბატო), რაც იმას ნიშნავს, რომ *saze* - ის თანხლება მჭიდრო კავშირში იყო უნდა იყოს სოლო მოცეკვავის ქორეოგრაფიულ მოძრაობებთან. სამაგიეროდ, მისგან განსხვავებით, ჩამიკოსი (*chamikos*), რომელიც გვხვდება საბერძნეთში, არის ნელი ცეკვა (ადაჯო ან ლენტო) 3/4 მეტრში აქცენტით. მისთვის ყველაზე დამახასიათებელი რიტმი ასეთია:

$3/4 \circ \pm | \ddot{O} \circ \ddot{O} \ddot{O} \mu |$

ჩამიკოსის მსგავსი სხვა ცეკვა არის ჩაკონია 5/4-ზე. ისიც ეპირუსიდანაა. თუმცა, ბაუდ-ბოვი გვინმარტავს, რომ ჩამიკოსის სიმღერებში ორივე მუსიკალური მეტრი (5/8 და 6/8) გვხვდება. ის, ასევე, საუბრობს პერისტერისის შესახებ, რომელმაც შეაგროვა საქორწილო სიმღერების 2 ვერსია სამხრეთ ეპირუსის ეურიტანიას პროვინციაში. პირველ მათგანი გამოირჩევა შემდეგი რიტმით:

$6/8 \ddot{A} \pm \pm \ddot{A} | \ddot{A} \pm \pm$  მეორე კი  $5/8 \ddot{A} \ddot{A} \pm \ddot{A} | \ddot{A} \ddot{A} \pm \ddot{A} |$   
1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 8

ბაუდ-ბოვი იცავს საკუთარ მოსაზრებას ეპირუსის სიმღერების რიტმის ტიპის ალბანური წარმოშობის შესახებ, ამავე დროს, ვარაუდობს 5/8 რიტმის შეღწევას პელოპონესიურ ცეკვებში.

3/8 არის ყველაზე გავრცელებული მუსიკალური მეტრი, როგორც სამხრეთ ალბანეთში, ისე ჩრდილოეთ ეპირუსში ტრადიციულ მრავალხმიან სიმღერებში და გამოიყენება მაშინ, როცა ცეკვას თან ახლავს სიმღერა (აუდიომაგ. 2). ის, უპირატესად, იამბიკური ბუნებისაა  $3/8 \ddot{A} \pm$ , მაგრამ შეიძლება, ასევე, შეგვხვდეს საუბრისას  $5/8 \ddot{A} \ddot{A} \pm$ , რაც, ჩემი აზრით, უფრო სწორია და კიდევ უფრო აძლიერებს ტაქტის მახვილიან ძლიერ დროს (მაგ.1).

### პენტატონიზმი

პენტატონური სისტემა ან პენტატონური კილო ახასიათებს სამხრეთ-დასავლეთ ალბანეთის მონოდიურ და მრავალხმიან სიმღერებს; ამ სიმღერებს ახასიათებს ვოკალური (ან ინსტრუმენტული) ხაზი, რომელიც ემყარება ანჰემიტონურ კილოებს (ნახევარტონების გარეშე). მსგავსი კილოები გვხვდება მთელ მსოფლიოში. სამხრეთ-დასავლეთ ბალკანეთი

<sup>5</sup> ეს იყო პირველი სამეცნიერო ექსპედიცია, რომლის დროსაც ჩაინერეს ალბანური ხალხური მუსიკა. ექსპედიცია ჩატარდა 1957 წ. იგი წარმოადგენდა გერმანიის (Institut für Deutsche Volkskunde, ბერლინი) და ალბანეთის კულტურის სამინისტროს ერთობლივ პროექტს. ექსპედიცია შედგებოდა ალბანელი მუსიკოლოგებისგან (რამადან სოკოლი და ალბერტ პაპარისტო); გერმანიის მხრიდან ჩართული იყვნენ ერიკ სტოკმანი, ვოლფრედ ფიდლერი (ლინგვისტი) და იოჰანეს კურიცი (ტექნიკოსი).

არის რეგიონი, სადაც განვითარდა პენტატონიკამდე არსებული წყობა. სიმღერის პენტატონიკური ფორმა და მიკროტონების გამოყენება (თავიდან ბურდონის გამოყენების გარეშე, მოგვიანებით კი – ბურდონის გამოყენებით), მიეკუთვნება ადრეულ ხანას, რომელიც ასოცირდება მწყემსთა წარმართული<sup>6</sup> წარმოშობის რიტუალებთან. რადგან ბურდონი (izón) წარმოიშვა პენტატონიკური წყობის პარალელურად, სამხრეთ-დასავლეთ ბალკანურმა ტრადიციულმა მრავალხმიანმა სიმღერამ ჩამოაყალიბა თავისი საკუთარი მახასიათებლები და გამოიმუშავა პენტატონიკური სტრუქტურა.

გარკვეული პარალელები პენტატონური კილოსა და მრავალხმიანი სტილის ტიპებს შორის გვხვდება სამხრეთ ალბანეთის, ჩრდილოეთ საბერძნეთისა და პრესპას მოსახლეობაში (მაკედონია, ყოფილი იუგოსლავია **FYROM**). ანჰემიტონური პენტატონური თავისებურებები, ასევე, სახეზეა, ჩრდილოეთ პინდუსში, არომანულად მოსაუბრე მოსახლეობის რეპერტუარში. ბაუდი-ბოვი ამტკიცებდა, რომ დასავლეთ თესალიასა და აღმოსავლეთ ეპირუსში მის მიერ აღრიცხული სიმღერები და, არა მარტო ისინი, გამოირჩევიან ანჰემიტონურობით (Baud-Bovy, 1968: 160). სამხრეთ-დასავლეთ ბალკანეთის რეგიონის უფრო სრულყოფილი სურათის წარმოსადგენად, აუცილებელია, ვისაუბროთ არა მარტო ვოკალურ, არამედ ინსტრუმენტულ მუსიკაზეც. მაგალითად, თავისუფალ მეტრში დანერილი ინსტრუმენტული ლამენტოები, ალბანური კაბა (*kaba*) და ბერძნული ეპიროტული *მიროლოგია* (*Epirotic mirológia*) ერთმანეთის მსგავსია, პენტატონური კილოს სტრუქტურისა და მელოდიური ფორმულის გამოყენების თვალსაზრისით.

პელოპონესის ადგილობრივ რეპერტუარში, ჩრდილოეთ ეპირუსის პენტატონური წყობის სიმღერების ასიმილაციაზე საუბრისას, ბაუდი-ბოვი აღნიშნავს, რომ პენტატონიზმი ჩანაცვლა ჰეპტატონიზმმა, ხოლო 15 მარცვლიანმა იამბიკურმა ლექსმა შეცვალა 8/7 მარცვლიანი ტროქეული ლექსი. მან, აგრეთვე, ახსნა, რომ ეს არ იყო მხოლოდ პენტატონიზმის ჩანაცვლების პროცესი ჰეპტატონიზმით, არამედ საქმე ეხებოდა „საზღვრების გაფართოებას“, რომლის წყალობითაც კვარტისა და კვინტის დიაპაზონი გაიზარდა ოქტავამდე.

კურტ ზაქსმა ჩაატარა კვლევა უძველესი ბერძნული ლირას აწყობასთან დაკავშირებით და ინსტრუმენტული ნოტაციის შესახებ დანერილ სტატიაში შემოგვთავაზა თეორია ამ ინსტრუმენტის სტანდარტული პენტატონიკური *აკორდატურის* (წყობის) შესახებ: „ლირა, ბერძენთა უმთავრესი ინსტრუმენტი პენტატონური იყო; იგი არ შეიცავდა ნახევარ ტონებს; მან მაშინაც შეინარჩუნა არქაული წყობა, როცა სიმების რაოდენობამ გადააჭარბა ხუთს“ (Sachs, 1943: 204). უძველესი ლირის აკორდიკის მიხედვით, ექვსივე სიმი აწყობილი იყო პენტატონურ კილოზე ნახევარ ტონების გარეშე და იწყებოდა მი-დან. ინსტრუმენტის ფუნქციას ვოკალური ხაზის გაორმაგება წარმოადგენდა. ბაუდი-ბოვი პარალელს ავლებს დაღმავალ „მი წყობას“ და უძველესი ბერძნების დორიულ კილოს შორის და ასკვნის, რომ დორიულსაც არ აქვს ნახევარტონები (Baud-Bovy, 1968: 180). ამასთან, დასძენს, რომ თესალიაში და ეპირუსში ანჰემიტონური კილო ფართოდ არის გავრცელებული, მაშინ, როცა ეპირუსის, მაკედონიის, როუმელის და პელოპონესის ზოგიერთ ნაწილში თანაარსებობენ პენტატონური, ანჰემიტონური და ჰემიტონური სისტემები.

კატსანევაკიმ ნათლად გამოხატა, რომ პენტატონური წყობა, რომელიც გაჩნდა ჩრდილოეთ პინდუსის რეგიონში, ანუ იქ, სადაც ვლახურ და ბერძნულ ენებზე მოლაპარაკე მოსახლეობა ცხოვრობს, შეიძლება დაიყოს ორად: ა) ჰემიტონური პენტატონური

<sup>6</sup> აქ წარმართობა გამოიყენება იმის აღსანიშნავად, რომ სამხრეთ-დასავლეთ ბალკანეთის მოსახლეობის უმრავლესობას მე-4 საუკუნემდე ჯერ კიდევ არ ჰქონდა მიღებული ქრისტიანობა. მათ ჰყავდათ თავიანთი ღმერთები და ჰქონდათ საკუთარი ტრადიციები. ბიზანტიური რელიგიის შემდეგაც კი, რომელიც სრულად იყო გავრცელებული სამხრეთ-დასავლეთ ბალკანეთში, წარმართული წარმოშობის ცალკეული რიტუალები კვლავ არსებობდა.



კილო და ბ) ანჰემიტონური პენტატონური კილო (Katsanevaki, 2005: 213). კატსანევაკი განმარტავს, რომ „ძველ ბერძნებთან, ჰემიტონიკური პენტატონური სისტემის არსებობის პირველი დადასტურება გვხვდება ფსევდო პლუტარქეს ნაშრომში „მუსიკის შესახებ“ (Katsanevaki, 2005: 226). ის დარწმუნებულია, რომ ბაუდი-ბოვი ურევს ერთმანეთში ანჰემიტონიკას და ენჰარმონიზმს; რაც, განსაკუთრებით, კარგად ჩანს ბაუდი-ბოვის მსჯელობაში ენჰარმონიული ნაირსახეობის წარმოშობის შესახებ. თუმცა ბაუდი-ბოვის მცდარი დასკვნის მიუხედავად, კატსანევაკი ამბობს, რომ „ის (ბაუდი-ბოვი) არ ცდებოდა მაშინ, როცა თანამედროვე ბერძნული კულტურის ყველაზე არქაული ფორმების ძიებისას ყურადღება მიაპყრო საბერძნეთის ცენტრალურ მთიან ზონას, მაგალითად, პინდუსის მთიან სისტემას“ (Katsanevaki, 2005: 228). მართალია, ჩრდილოეთ პინდუსის მუსიკალური ტრადიცია არამარტო პირდაპირ უკავშირდება „ეპირუსის მუსიკალურ ტრადიციას, რომლის ჩრდილოეთ ნაწილი დღეს ალბანეთს, ხოლო სამხრეთ-დასავლეთი კი საბერძნეთს ესაზღვრება“ (Katsanevaki, 2005: 209), არამედ, რადგან ანჰემიტონური პენტატონურ კილო და მისი პრაქტიკა ერთმანეთთან არის დაკავშირებული, ის მოიცავს სამხრეთ-დასავლეთ ბალკანეთის უფრო ფართო გეოგრაფიულ არეალს, სადაც ბერძნების, ალბანელებისა და ვლახების (არომანიელები) გარდა ცხოვრობენ სხვა ხალხებიც, მაგალითად ბულგარელები და დასავლეთ რუმინელები.

როგორც ჩანს, ტრადიციული მრავალხმიანი სიმღერა და მისი ანჰემიტონური პენტატონური თავისებურებები ფართოდ იყო განვითარებული ალბანეთის დასახლებულ ადგილებში. ლაბერისა და გიროკასტერის რეგიონებში, სამი სოლო ხმის ზოგიერთი პენტატონური მელოდია ისონთან მიმართებით „ჰარმონიზებულია“ მინორული და მაჟორული სეკუნდების ჰორიზონტალური შეჯახებით მიღებული დისონანსური ინტერვალების მაღალი ხარისხის საშუალებით. მინორული ელფერის მქონე ბიმოდალობა ან პოლიმოდლობა ხშირად გამოიყენება ლაბის რეგიონში და განაპირობებს ამ ტიპის პენტატონიზმის განსაკუთრებულ თვისებას (აუდიომაგ. 3). მონომოდლობა (გამოყენებულია მხოლოდ ერთი ტონი), ფართოდ არის გავრცელებული ტოსკის და ჩამის რეგიონებში. პენტატონიზმი, რომელიც არის, ზოგადად, სამხრეთ-დასავლეთი ბალკანეთის და, კერძოდ, ალბანეთის უმნიშვნელოვანესი თვისება, დეტალურად იქნა შესწავლილი ალბანელი ეთნომუსიკოლოგების მიერ. მათ გააანალიზეს სამხრეთ ალბანური ტრადიციული მრავალხმიანი სიმღერის სტილი; პენტატონიკის ფუნქციის თვალსაჩინოებისთვის თან დაურთეს კლასიფიკაცია და განმარტებები; სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ტრადიციული მრავალხმიანი სიმღერის პენტატონიზმი გაიზარეს, როგორც ინტერვალებისა და ძირითადი ტონების სხვადასხვა კომბინაციაზე აგებული სტრუქტურა. მიუხედავად ამისა, ბაუდ-ბოვიმ შეასრულა მნიშვნელოვანი როლი, როგორც დამოუკიდებელმა ხმამ ადგილობრივ სკოლებსა და გლობალურად ნამყვან ტენდენციებს შორის, რადგან დამატებით აღნიშნა:

ყოკალური პოლიფონიის კვალი, ასევე, გვხვდება ბერძნების მეზობლად მცხოვრებ ისეთი ეთნიკური ჯგუფების რეპერტუარში როგორებიცაა: არომანიელები ანუ თესალიის კაუტსლოვლახელები, ეპირუსები და დასავლეთ მაკედონიელები. რუმინული სიმღერების მსგავსად, ტროქელული ლექსი შედგება 6 ან, ძირითადად, 8 მარცვლისგან. ბერძნული სიმღერის გავლენა შეინიშნება 15 მარცვლიან იამბიკურ ლექსში, სადაც სტროფი ხშირად 3 ტაეპიანია. იქიდან გამომდინარე, რომ მქონდა შესაძლებლობა, შემესწავლა „ინ სიტუმი“ (ტერენის ტერიტორია) პინდუსის მხარის, თესალიის არომანიელების მუსიკალური ენა, აღმოვაჩინე ანჰემიტონური იდიომები და, ნაცვლად ამ ენის განსაკუთრებული ელფერისა, რომელიც ფონოლოგიურად განსხვავდება ბერძნულისგან, მისი ხმოვანება საერთოდ არ განსხვავდება რეგიონის ბერძნული ხმოვანებისგან (Baud-Bovy, 1983: 55).

### ბიზანტიზმი

ჩრდილოეთ ეპირუსის პოლიფონიური სიმღერების შესახებ სტატიაში პერისტერისი ხაზს უსვამს, რომ ბერძნული და სამხრეთ ალბანეთის მსგავსი სასიმღერო სტილი გვხვდება ხმელთაშუაზღვისპირეთის ისეთ რეგიონებში, როგორიცაა ისტრია, დალმაცია, მაკედონიის რესპუბლიკა (ყოფილი იუგოსლავია), ბოსნია, ხოლო კავკასიაში – საქართველოსა და სომხეთში. შესაბამისად, ის ორ საინტერესო დაკვირვებას გვიზიარებს: „ზოგიერთი მუსიკალური ელემენტი, მაგალითად, ისეთი, როგორიც არის ბურდონი (izon) ან პასუხი (Ghyristis) ტონიკაზე და სუბტონიკაზე, გავრცელებულია ბიზანტიურ საეკლესიო მუსიკაში. ეს ფაქტი შემდეგ კითხვას წარმოშობს: შესაძლებელი იყო თუ არა, რომ ბიზანტიურ საეკლესიო მუსიკას გავლენა მოეხდინა ხალხურ სიმღერაზე, განსაკუთრებით იმ ქვეყნებში, რომლებშიც ბიზანტიური ცივილიზაცია ყვაოდა?“ (Peristeris, 1964: 52). პერისტერისის მიერ 1958 წ. გამოთქმული აზრი 25 წლის შემდეგ გადააფასა ბაუდ-ბოვიმ. ამ უკანასკნელმა დაასკვნა რომ:

*ყოველური პოლიფონიის მახასიათებლები, სხვადასხვა ფორმით, გავრცელებული იყო მთელი ტოსკის რეგიონში (ალბანეთი, მდ. შკუმბინის სამხრეთი ნაწილი), რომელიც არც ისე მნიშვნელოვანია ეპირუსისთვის; სპირიდონ პერისტერისი ჰიპოთეზას ჰყავს მომხრეები, ისინი იზიარებენ აზრს ტრადიციის რღვევის შესაძლებლობის შესახებ, რაც თავის თავში, რა თქმა უნდა, არ გამოორიცხავს ბიზანტიური მუსიკის გავლენას, მით უმეტეს, თუ გავითვალისწინებთ აღნიშნული რეგიონის მართლმადიდებლურ რწმენას (Baud-Bovy 1983, 55).*

2006 წლის აგვისტოში მამა ემანუელ ჯორდანომ (მღვდელი ფრანჩინეტოდან, კალაბრია, იტალია) მითხრა: უმნიშვნელოვანესია ლიტურგიკის ალბანურ ენაზე თარგმნა, რადგან ეს ჩვენი ენაა. დღეს მხოლოდ თანამედროვე ბიზანტიური მუსიკაა ცნობილი და არა უძველესი. ჩვენი მამები წერდნენ ბიზანტიურ მუსიკას დასავლური ნოტაციით და არა ბიზანტიურით, რადგან ისინი არ ფლობდნენ მას. ჩვენი მუსიკა ზეპირად გადაეცემოდა თაობიდან თაობას. არბერიული (ალბანური) ტრადიციული სიმღერები, საერო თუ პარალიტურგიკული, აღებულია ბიზანტიური ლიტურგიიდან, მაგრამ ისინი, ასევე, შეიცავენ ლათინური — დასავლური მუსიკის ნიშნებს. ორიენტალური „კვალის“ მატარებელი სიმღერები შემოვიდა ბალკანეთიდან. მე ჩემი საკუთარი მუსიკა დავადე ზოგიერთ პარალიტურგიკული სიმღერის ტექსტს. ტრადიციულ სიმღერაში „შენ ლამაზო მორე“ (O e bukura More), რომელიც დაწერილია ბიზანტიურ მეორე ნახევრადქრომატიულ კილოში, გვხვდება ქრომატიული პასაჟი (As, G, F#, G).

ბაუდ-ბოვი, ასევე, ამტკიცებს, რომ „საეკლესიო და საერო სიმღერები შეერწყა ერთმანეთს. . . მომღერლები ხშირად ვერ კითხულობდნენ ბიზანტიურ ნოტაციას, მაგრამ იმასხოვრებდნენ მას, როგორც პოპულარულ, ყველაზე გავრცელებულ სიმღერებს“ (Baud-Bovy, 1983: 17).

**თარგმნა ნანა შარიქაძემ**

### აუდიომაგალითები

1. „Kinisa na rtho na vrádhi“ (მე უნდა მოვსულიყავი სალამოს). პოგონის მიდამოებში – ალბანეთსა და საბერძნეთის ეპირუსს შორის არსებული ზონა. — სახეზეა მსგავსება ლაბის ეთნიკური ჯგუფის უთანხლებო მრავალხმიან სიმღერებთან, რაც თავს იჩენს არა მარტო რიტმულ ინტენსივობაში და მაჟორულ/მინორული სეკუნდების „შეჯახებაში“, არამედ პოეტურ იამბიკურ მეტრში და 2/4 ან 3/8 მუსიკალურ მეტრშიც.
2. „Thëllëzë e Gjirokastrës“ (დელიკატური გიროკასტერი). ასრულებენ მამაკაცები და ახასიათებს ისონი ვოკალურ პარტიაში, ამასთან უწყვეტი ალტერაცია და დაძაბულობა დისონანსური ინტერვალების ხშირი ცვლის გამო. კონტრასტული მონაკვეთები, მისამღერი აძლევს სიმღერას რიტმულ პულსს 3/8 მეტრით და ხაზს უსვამს პოეტურ იამბიკურ მეტრს.
3. „O ç'ma ke syrin-o“ (შენი ლამაზი თვალები), ვეჟდანიშტის სოფლიდან. იგი შეიცავს ლაბის რეგიონისთვის დამახასიათებელ თავისებურებებს, რომელიც ხასიათდება დისონირებული ინტერვალებისგან (მაჟორული და მინორული სეკუნდის ერთდროულობა და დაპირისპირება) შემდგარი ჰარმონიებისგან, მიკროტონური ინტერვალებისგან; დასასრულს კი ყველა ხმა ერთიანდება ისონზე უნისონში.

ENO KOÇO  
(UK/ALBANIA)

# SAMUEL BAUD-BOVY, AND INDEPENDENT VOICE AMID THE LOCAL SCHOOL OF THOUGHT AND GLOBALLY DOMINANT TRENDS

Baud-Bovy<sup>1</sup> stated:

*The North Epirote songs are an exceptional phenomenon within the Greek repertoire in that they feature this strange polyphony, this triphony to be precise, which is a characteristic of the men's songs from the Cham people recorded by Mr and Mrs Stockmann. We can therefore be certain that the above actually originated from Albania and were adopted by the Greeks, given that both peoples had lived for long periods in close cultural symbiosis. Having established the Albanian origin of this rhythmic type of Epirote songs we will naturally assume a similar infiltration in the case of the 5/8 rhythm of Peloponnesian dances. It is said, in fact, that at a certain period, at the end of the 14<sup>th</sup> century in particular, significant Albanian settlements came to populate the Peloponnesus. Compared with the refugee songs of North Epirus, those of Peloponnesus testify assimilation of the local repertoire: the pentatonism was superseded by heptatonism and the tyrant of the Greek song, the iambic verse of fifteen-syllables, replaced the eight-syllable with the seven-syllable trochaic verse ... We believe we have demonstrated that, based on its structure, this song is, in fact, alien to Greece, despite that during the centuries it was progressively and perfectly Hellenised (Baud-Bovy, 1972:158 and 161).*

During the course of this paper different aspects of Baud-Bovy's proposals will be discussed.

## Poetic metre

The Albanian scholar Eqrem Çabej has provided us with some firm definitions of poetic metre of the Albanian traditional ison-based multipart unaccompanied singing:

*The regular metre of the Tosk<sup>2</sup> verse line is a six-foot trochee . . . while the usual metre of*

<sup>1</sup>Samuel Baud-Bovy (1906–1986) was a musician, ethnomusicologist, neo-Hellenist, university professor and Swiss politician. Studied violin and piano at Geneva, the composition and musicology in Vienna (1926–1927) and Paris (1928–1929). Having followed in Paris the courses of Modern Greek he went to Greece in 1929 where he studied Byzantine music. He devoted himself to musicological research in the field. From 1933 he took in hand the orchestra class at the Geneva Conservatory of Music and conducted hundreds of concerts with Orchestre de la Suisse Romande. From 1938 he directed many operas by Bizet, Gounod, Donizetti, Gluck and Mozart.

Being an open-minded scholar, Baud-Bovy has researched splendidly as an independent voice the traditional music of the Balkan region, away from any nationalist ideology. In the past, both Communist and Hellenistic nationalist ideologies failed to recognise that the traditional singing culture is mostly a regional occurrence based upon different ethnicities. The need for a kind of homogeneity in both Greek and Albanian nationalist ideologies appeared "to attain mainstream significance and national homogenisation, in which contested areas and cultures have an important symbolic function" (Nitsiakos & Mantzos 2003, 202).

<sup>2</sup>In a narrow sense, the *Tosk* or *Tosks*, are the main south-eastern ethnic group of Albania. In a wider sense, the whole land, *Toskëria*, is inhabited by Albanians south of the river Shkumbin.

*the Lab<sup>3</sup> verse line is a four-foot trochee', and some Aromanian ethnic groups sing almost like the Albanian Tosks, whereas the Greeks of Epirus sing somewhat similarly to the Labs. The "lenders" here are the Albanians since other Aromanians and Greeks, who do not live close to the Albanians, are unfamiliar with these melodies . . . (Çabej, 1975: 130–131; audio ex. 1).*

I am not entirely convinced about the "lenders" and the "borrowers" since I very much believe that a great part of Southwest Balkan region practiced the ison-based traditional multipart unaccompanied singing in their own tongues, despite the fact that the predominance of the trochaic accentuation was closer to the nature of Albanian than to the Greek. Çabej has also pointed out that the Ottoman influence that superseded that of Byzantium, including the Islamisation of many parts of the Balkans, represented a new historical phenomenon which had an important impact on the traditional poetry of the area; "the songs and motifs of the Byzantine time continued to live among the Muslims, however, wearing a new dress" (Çabej, 1975: 123). Çabej tells us that despite its constant development as an orally-transmitted tradition, the ison-based multipart unaccompanied singing belong to a pre-Ottoman culture, identified by their use of the metrical nuclei of poetry and music from this period.

Practiced mainly in Albanian, as well as in Greek and Aromanian/Vlach languages, the poetry of traditional multipart unaccompanied singing reflects the way the words are attached to the melody. Baud-Bovy in a summary of an article writes:

*Regions, in which populations of different race and language live in close contact, are of special interest for the ethnomusicologist. Such is the case in North Epirus. Studying the polyphony and the poetic rhythm of the folksong of this area, one can readily recognise the existence of a common repertoire among the Greeks and the Albanians, strongly influenced by the similarity of the performance of the bagpipe, which seems to conform more closely to the verbal accentuation of Albanian than to Greek (Baud-Bovy, 1968: 126).*

Baud-Bovy writes that "the rhythms of Albanian and Greek languages are as dramatically opposed as those of German and French, the former being 'trochaic', with descending accentuation, the latter being iambic, i.e. with rising accentuation" (Baud-Bovy, 1968: 122). It should be stressed that Baud-Bovy was an excellent observer of the verbal metric patterns and their relationship between Albanian and Greek. His opinion on the significant role of the trochaic foot in the traditional multipart singing matches Çabej's proposal on the same matter (also written towards the end of the 1960s); "Let us assume at this stage, that South Albanians and North Epirotes share a common repertoire of polyphonic songs, which is in all likelihood, due to an imitation of bagpipe playing and that by its predominantly trochaic accentuation, it is better suited to the rhythm of Albanian than to the rhythm of the Greek language" (Baud-Bovy, 1968: 123). Referring to the similarity between the vocal iso(n) and the bagpipe playing, Baud-Bovy intends to correlate the immutable choral drone of the multipart singing with the instrumental drone. He has also revealed that the sixteen syllable (two eight syllables) verse line of the trochaic scheme used in the Albanian and Aromanian/Vlach traditional multipart singing texts, in some parts of Greece (Thessaly and Peloponnesus), has been adapted to a fifteen syllable iambic (with a caesura after the eighth) by regarding the first syllable sound as an anacrusis. These so called "political verses" of fifteen syllables are known to have been as popular in Byzantine poetry as the eight syllable trochaic, mentioned earlier by Çabej/ Dietrich.

---

<sup>3</sup>Labs are the main ethnic group in southwest Albania (*Labëria*).

Although Baud-Bovy's analysis below is concerned with traditional monodic singing rather than the multipart singing, the cross-language similarities and differences apply to multipart unaccompanied singing too. In the regions of the Southwest Balkans where not only Albanians but also Greek and Vlach populations live, the poetic metre based on the octosyllabic line is found in both forms, trochaic and iambic. Analysing a dance presented by Theodoros Papaspyropoulos, Baud-Bovy comments that this Peloponnesian dance is attributed to Crete and that the editors named it as a Cretan rhythm of five units. It was Papaspyropoulos, adds Baud-Bovy, who set the words to the melody of this dance and then he comments that "these octosyllabic trochaics are not suited to its natural rhythm, the duration accent type<sup>4</sup> which affects the 4<sup>th</sup> and 8<sup>th</sup> syllables suggests a rather iambic rhythm, taking into account the fact that in the Greek song, the initial, even an unstressed one for the whole hemistich is always inclined to be musically accentuated. This rhythmical scheme, a unique phenomenon in the Greek song, was again found in Epirus" (Baud-Bovy, 1972: 155). In another case, in a wedding song recorded in the Eparchy of Paramythia, Baud-Bovy found that the text-music rhythmical rapport was identical. In a song, this time coming originally from Albania, the same octosyllabic structure was applied, however, not to the trochaic but to the iambic. All the above mentioned songs have similarities, such as trochaic or iambic poetic meters, octosyllable verse lines, the 5/8 time signatures or modal range outlines. The fact that the opposed accentuations as the trochaic and iambic octosyllables are applied to the same musical scheme shows, in Baud-Bovy's argument, that this is an exceptional phenomenon in Greek song.

In his discussion of the songs which originated from Albania and were adopted by the Greeks and through his analysis of other elements, such as the poetic metre (trochaic and iambic) and musical metre (Peloponnesian dances of five units), Baud-Bovy has argued that the structure of these songs was initially alien to Greece. He suggests that over the decades and centuries this structure was introduced and assimilated into the local Peloponnesian repertoire, thereby becoming increasingly Hellenised. Baud-Bovy's account is persuasive and this process may have occurred at the end of 14<sup>th</sup> century when significant Albanian settlements came to populate the Peloponnesus. It was not just the Morea (Peloponnesus) where the Albanians migrated in the middle of the 14<sup>th</sup> century; before that, apart from Epirus, they were settled in great numbers in Thessaly, Acarnania and Aetolia, and, in several regions they constituted the majority of the population.

On the issue of transplanting a trochaic meter into iambic, a necessity for Greek song, Baud-Bovy has explained how this natural process, based on quantitative metre or duration of a syllable, is accomplished by using an upbeat: "This use for an identical musical pattern of two lines presenting such drastically different accentuations as an eight-syllable iambic and trochaic is an exceptional phenomenon in the Greek song repertoire, in which a singer normally moves from a trochaic to an iambic rhythm by the use of the upbeat" (Baud-Bovy, 1978: 156).

### **Musical metre**

In his analysis of the metrical equivalences in Greek traditional vocal music, Baud-Bovy has highlighted what he sees as some "confusion" over the differences between the metrical and rhythmical points of view and that the Delphic Hymns should be notated as 6/8 rather than 5/8. Baud-Bovy contends that for the peasants of Albania these rhythms are perfectly natural. "One of

---

<sup>4</sup>Classical metre, as in ancient Greek and Latin, was *quantitative* (i.e. the metre depended not on stress but on the "quantity" or duration of a syllable and the foot consisted of "long" and "short" syllables).

the most characteristic dances of the continental Greece it is named τσάμιχος [tsamichos], which means the *dance of the Chams*" (Baud-Bovy, 1967: 126; 1968: 4). Baud-Bovy acknowledges the work of Doris and Erich Stockmann who first recorded and presented some of this repertoire<sup>5</sup>. He takes as an example a song, published by the Stockmanns, in the following metrical type (the figures indicate the syllables of the stanza):

Ä Ä ±, | Ä Ä ±, | Ä Ä Ä ± | Ä Ä ± (Ä ) |  
1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 5 6 7 0

The most-used meters of the Albanian version of the dance of the Chams, *çamçe* (chamche), are those in free 7/8 (rubato), which means that the *saze* accompanying music should be closely related to the choreographic movements of the solo dancer. Conversely, the *chamikos* used in Greece is a slow dance (Adagio or Lento) in a heavily accentuated 3/4 metre. This is its most common rhythmic pattern:

3/4 ° ± | Ö » Ö μ Ö μ |

Another dance similar to chamikos is *chakonia* in 5/4, also originating in Epirus. However, Baud-Bovy explains that in *chamikos songs* found in Greece, both musical metres, 5/8 and 6/8, occur. He mentions Peristeris as having collected two equal versions of the same wedding song in the province of Euritania in South Epirus. The first has the following rhyme:

6/8 Ä ± ± Ä | Ä ± ±, and the other 5/8 Ä Ä ± Ä | Ä Ä ± Ä |  
1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 8

Defending his view on the Albanian origin of the rhythmic type of some Epirote songs, Baud-Bovy assumed an infiltration of the 5/8 rhythm into Peloponnesian dances.

The 3/8 time signature is one of the most commonly adopted musical metres among the South Albanian and North Epirus traditional multipart singing and it is used especially when accompanying sung dances (audio ex. 2). It is predominantly of an iambic nature 3/8 Ä ± but it can be also found in conversion to 5/8 Ä Ä Ä ± musical metre, which, in my view, is more correct and gives more strength to the accented downbeats (ex. 1).

### Pentatonism

The pentatonic system or the pentatonic modes, applied in both multipart singing and monodic singing of the Southwest Balkans, are those characterised by a vocal (or instrumental) line based on anhemitonic modes (without semitones). Such scales or modes have been found all over the world in a wide variety of different cultures. The Southwest Balkans is one region where the archaic and rural musical tradition of pentatonic expression, together with the traditional multipart unaccompanied singing, developed alongside the pre-existing pentatonic tunes. The pentatonic multipart form of singing and the use of microtones and some characteristic clashes of overtones, initially without the use of *ison* and later with the use of *ison*, belong to an earlier stratum associated with shepherd-farming rituals of Pagan origin.<sup>6</sup> As the *ison* evolved alongside pentatonic tunes the

<sup>5</sup>This was, in fact, the first scientific expedition for sound-recording Albanian folk music. The expedition, which took place in 1957, was a joint venture of the Institut für Deutsche Volkskunde, Berlin, and the Albanian Ministry of Culture. It consisted of the Albanian musicologists Ramadan Sokoli and Albert Paparisto, and on the German side, Erich Stockmann, Wilfred Fiedler (linguist) and Johannes Kyriz (technician).

<sup>6</sup>The term "Pagan" is used here in the sense that most of the pre-farming populations of the Southwest Balkans, by the end of the 4<sup>th</sup> century AD, had still not accepted Christianity. The tolerant Pagan cults pursued their own practices, favoring their gods and traditions. Even after the Byzantine religion had been fully introduced into the Southwest

Southwest Balkan traditional multipart singing formed its own specific features and elaborated structures in the nature of a stylish pentatonic system.

There are parallels to be found between several types of pentatonic modes and multipart styles of South Albania, north Greece and the Prespa populations (Albanians and non-Albanians) in the Republic of Macedonia (FYROM). Anhemitonic pentatonic genus is also found in the repertoire of the Aromanian speaking populations of northern Pindus. Baud-Bovy has asserted that in western Thessaly and eastern Epirus he has not only encountered and registered songs of genus but thinks that the whole repertoire of this particular area "is almost exclusively anhemitonic" (Baud-Bovy, 1968: 160). To provide a more complete picture of the Southwest Balkan area, it should be added that not only the traditional vocal music but also the instrumental, such as the instrumental laments in a free metre, the Albanian *kaba* and Greek Epirotic *mirologia*, have striking similarities in the use of their pentatonic scale structures and definite melodic formulae.

When discussing the assimilation of the north Epirote's songs of pentatonic genus into the Peloponnesus local repertoire, Baud-Bovy maintains that the pentatonism was superseded by heptatonism and the iambic verse of fifteen-syllables has replaced the eight-syllable with the seven-syllable trochaic verse. He also explains that it was not only the replacement of pentatonism with heptatonism, but also the extension of the ambit which from a fourth or a fifth reached an octave.

Curt Sachs has investigated the tuning of the ancient Greek lyre and in an article on instrumental notation introduced the theory that this instrument had a standard pentatonic *accordatura* (tuning); "The lyre, chief instrument of the Greeks, was pentatonic without semitones and preserved its archaic tuning even when the number of its strings increased beyond five" (Sachs 1943, 204). According to the ancient lyre *accordatura* the six strings of the instrument were tuned to a pentatonic scale without semitones starting on the E (Mi). The role of instruments was essentially to double the line of the song. Baud-Bovy associates the descending "E mode" with the Doric (Dorian) mode of the ancient Greeks and concludes, probably in the same way as Plato, that Doric did not originally have semitones (Baud-Bovy, 1968: 180). He adds that in Thessaly and Epirus the anhemitonic mode is widely spread, while in some parts of Epirus as well as in Macedonia, Roumeli and Peloponnesus both pentatonic systems, anhemitonic and hemitonic, coexist.

It is Katsanevaki who broadly articulates the argument that where the pentatonic scales occur, among the Vlach-speaking and Greek-speaking populations of the northern Pindus region, these scales "can be divided into two kinds: a) hemitonic pentatonic scales and b) anhemitonic pentatonic scales" (Katsanevaki, 2005: 213). Katsanevaki explains that "the first clear evidence of the existence of a hemitonic pentatonic system in the ancient Greek world is to be found in the work 'On Music' by the pseudo-Plutarch" (Katsanevaki, 2005: 226). She believes that Baud-Bovy confounds, at least in one part, the anhemitonic system with enharmonic genus when he is referring to the invention of enharmonic genus by Olympus in "On Music". However, she does state that although Baud-Bovy reached a false conclusion in that respect, "he was not mistaken in turning his attention to the central mountainous zone of Greece, i.e. the Pindus mountain range, in search of the most archaic forms of modern Greek culture" (Katsanevaki, 2005: 228). It is true that the musical tradition of northern Pindus not has only direct links with "the general musical tradition of the region of Epirus, whose northern part now lies in what is today Albania, and whose southern part lies within the borders



of modern Greece" (Katsanevaki, 2005: 209), but as far as the pentatonic anhemitonic mode and its practice is concerned, it encompasses a broader geographical area of the Southwest Balkans where apart from the Greeks, Albanians and Vlachs (Aromanians), other populations such as the Bulgarians and west Romanians live.

The traditional multipart singing and its anhemitonic pentatonic application seem to be particularly richly developed in the Albanian populated areas. In the Labëri and Gjirokastër regions, in particular, some pentatonic melodies of the three soloist voices in relation with the *ison* are "harmonised" by a high degree of dissonant intervals with horizontal clashes of minor and major seconds. The bimodality or polymodality with an emphasis on minor shades, used mostly around the Lab areas, becomes one of the distinguishing features of this kind of pentatonism (audio ex. 3). The monomodality (using only one keynote), which can sometimes be of an ecstatic expression, is a widespread practice used predominantly around the Tosk and Cham areas. Being the most prevalent melodic and modal attribute of the traditional multipart singing of the Southwest Balkans in general and Albania in particular, pentatonism has been meticulously studied by a number of Albanian ethnomusicologists. They have produced an expansive analysis of the South Albanian traditional multipart singing styles with many providing their own explanations and classifications of the specific functions of pentatonic modes; in other words, presenting the traditional multipart singing pentatonism as being often based on different combinations of intervals and root notes. However, Baud-Bovy plays his distinctive role as an independent voice between local schools of thought and globally dominant trends by adding:

"Traces of vocal polyphony also exist in the repertoire of another ethnic group who lived in neighbourhood with the Greeks: the Aromanians or Koutsovlachs of Thessaly, Epirus and west Macedonia. As in Romanian song, the trochaic verse—catalectic or not—of six or mainly eight syllables is the most common, but the influence of the Greek song is manifested in the songs of a 15 syllable iambic verse, where the strophe is very often a three-hemistich. Having the opportunity to study "in situ" (on the terrain) the musical language of the Aromanians of that part of Pindus, Thessaly, I found a clearly anhemitonic idiom and in spite of a particular colour of this language which is phonologically so different from the Greek, it does not at all differ from that of the Greco phones of the region" (Baud-Bovy 1983, 55).

### **Byzantinism**

In an article on the polyphonic songs of North Epirus, Peristeris underlines that similar singing styles like those of north Greece and South Albania can be encountered in other Mediterranean regions, such as Istria, Dalmatia, Republic of Macedonia (FYROM), Bosnia, and all the way up to the Caucasus in Georgia and Armenia. Subsequently, he makes two interesting observations: "Some of their musical elements, such as the *Ison* or the *Ghyristis* [answerer's] melody on the tonic and subtonic, are also found in Byzantine church music which leads to another question: could these local folk songs have been influenced by Byzantine music in those countries where Byzantine civilisation had flourished?" (Peristeris, 1964: 52). The proposal made by Peristeris in 1958 was re-evaluated twenty-five years later by Baud-Bovy. The latter remarks that as a result of: "these vocal polyphonic features, in one form or another, being practiced over the whole Tosk region of Albania (south of the river Shkumbin), which is quite marginal in Epirus, one might be tempted to accept one of Spiridon Peristeris' hypotheses and consequently to see in this polyphony a survival from a grassroots tradition, which would not necessarily exclude the possibility of its being influenced by

Byzantine religious music since the region was predominantly orthodox" (Baud-Bovy, 1983: 55).

Father Emanuele Giordano, parish priest of Frascineto in Calabria, Italy, said to me in August 2006:

"It is important for the liturgy to be translated in Albanian/Arbëresh because this is our language. Today only the modern Byzantine music is known, not the ancient. Our fathers wrote the Byzantine music in Western notation, not in Byzantine, because they did not know that. Our music was oral, not a written one. It is the echos that the Arbëresh traditional songs, secular or para-liturgical, have taken from the Byzantine liturgy, but they have also taken from the Latin—the Western music. Those with an Oriental echos have come from the Balkans. I have put my own music to some texts of para-liturgical songs. In the traditional song "O e bukura More" [O You Beautiful Morea], which is maybe in the Byzantine Second Mode, in the semi-chromatic one, there only a chromatic passage occurs (As, G, F#, G)".

Baud-Bovy also affirms that "the church song and profane song emerge from the same throat.... The singers were often unable to read Byzantine notation, but they memorised, as well as popular songs, the most common songs of the office" (Baud-Bovy, 1983: 17).

### Audio examples

1. "Kinisa na rtho na vrådhi" (I Was About to Come in the Evening). In the Pogoni area, a zone between Albania and Greek Epirus, there are striking similarities with the Lab inclination of multipart unaccompanied singing, emphasising not only the rhythmic intensity of the *ison*, clashes of major and minor seconds over a syllabic droning and the density of sounds in a narrow range, but also the poetical iambic metre and the 2/4 or 3/8 musical metres.
2. "Thëllëzë e Gjirokastër" (Dainty of Gjirokastër). It is sung by the men's group and its singing style is characterised by a continuous alteration of the voice parts above the *ison* and a modal density due to frequent changes of dissonant intervals around the *iso* tone. The contrasting section, the refrain, gives the song a rhythmic pulse of 3/8 musical meter, emphasizing the poetical iambic metre.
3. "O ç'ma ke syrin-o" (Your Beautiful Eyes). A song from the village of Vezhdanisht near Vlorë, retains a typical Lab distinctiveness, characterised in this case by eerie harmonies of dissonant intervals with minor and major seconds clashes as well as microtone intervals, after which all vocal parts return to repose in an *ison* unison.

### References

- Baud - Bovy, Samuel. (1968/1971). "Chansons d'Épire du Nord et du Pont". In: *Yearbook of the International Folk Music Council*. 3, Paris
- Baud - Bovy, Samuel. (1968). "Le dorien était-il un mode pentatonique?". In: *Revue de musicologie*. T. 64e, No. 2e.

- Baud - Bovy, Samuel. (1968). “Équivalents métriques dans la musique vocale grecque antique et moderne”, In: *Revue de musicologie*, T. 54e, No. 1er.
- Baud - Bovy, Samuel. (1967). “On *Albanische Volksmusik. Band I, Gesänge der Çamen*. Doris Stockmann, Wilfried Fiedler, Erich Stockmann. (Akademie – Verlag, Berlin, 1065)”, In: *International Folk Music Journal*, Vol. 19.
- Baud - Bovy, Samuel. (1972). “Sur une chanson de danse balcanique”, In: *Revue de musicologie*, T. 58e, No. 2e.
- Baud - Bovy, Samuel. (1983). *Essai sur la chanson populaire grecque*. Nauplie: Fondation Etnnographique du Péloponnèse.
- Çabej, Eqrem. (1975). *Studime Gjuhësore/Linguistic Studies*. Vol. 5. Prishtinë, Rilindja.
- Katsanevaki, Athena N. (2005). “Archaic Elements in the Vocal Musical Tradition of the Mountain Populations of Northern Greece”, In *Musicology*. No. 5. Beograd.
- Peristeris, Spyridon. (1964). “Chansons polyphoniques de l’Epire du nord”, In: *Journal of the International Folk Music Council*. Vol. 16.
- Sachs, Curt. (1943). *The Rise of Music in the Ancient World: East and West* (First Edition). New York: W. W. Norton & Company. Inc.

**მაგალითი 1.** 'Vajz' e bukur-o' (ლამაზი გოგო). სიმღერა ჩანერილია 1929 წ საფრანგეთში. ნოტებზე გადაიღო ენო კოჩომ.

**Example 1.** 'Vajz' e bukur-o' (Beautiful Girl). Song was recorded for Pathé in France, in 1929. transcribed by Eno Kocho.

52

Vajz' e bu- kur - o pa del te te josh

o o pa del te te josh

pa del te te e

mej Ka - ti - na ni - na ni - na vajz' e da - shur - o Di - le

mej Ka - tun - na ni - na ni - na vajz' e da - o a Di - le

e

ne pen - xher' qe - shë ndo - nje her'

ne pen - xher' o a qe - shë ndo - nje her' o a

e

mej Ka - ti - na ni - na ni - na ze - me - ren ma merr

mej Ka - ti - na ni - na ni - na ze - me - ren ma merr

e

## ბურული ნანინა

სიმღერები სახელწოდებით ნანინა საქართველოს კუთხეთაგან მხოლოდ გურიაში გვხვდება. უმეტესად მას მამაკაცები ასრულებენ. ამ სიმღერების შესრულების მანერა რბილია – ლილინით სრულდება და ასეც იწოდება: სიმღერა-ლილინი ნანინა.

სახელწოდება ნანინა, ნანასთან ახლოს დგას და მისგან ნაწარმოებია, თუმცა ნან-ასა და ნანასგან წარმომდგარი სხვა ვარიანტებისაგან (ნანინე, ნანე, ნანილა-ნანილა, იავნანა, ჰა ნანი...) რომლებიც ბავშვის დასაძინებლად, დასამშვიდებლად არის ნამღერი, თავისი ფუნქციითა და შინაარსით მნიშვნელოვნად განსხვავდება.

ნანას პატარებს დედები, ანუ ქალები ეტყვიან. ბავშვის ნათქვამ ალუს – პირველ ლულუნს დედებიც ლილინით ეხმიანებიან. დედის ნათქვამი ნანა მშვიდ ძილს გულისხმობს. ამ ნათქვამს მრავალჯერ გამეორებული ინტონირება მოჰყვება, რასაც დედის ფიქრები ერთვის: „მშვიდად დაიძინე და ძილში გაიზარდე, მშვიდად დაიძინე და ძილში გაიზარდე.“ ხალხური გამოთქმაც ამას გვეუბნება – ბავშვი ძილში იზრდება. ამ ყველაფერს მიეყვართ ქალღმერთ ნანასთან, რომელსაც სიცოცხლის მზრდელის ფუნქცია ჰქონდა. ნანა ნაყოფიერების ქალ-ღვთაებაა. ნაყოფიერება თავისთავად ზრდას გულისხმობს. ამიტომაც ახალ შექმნილ სიცოცხლეს – პატარას ამ სიტყვით მიმართავენ: „ნანა შვილო“, რაც ბავშვში აღადგენს დედა-ღმერთის ხსომებას.

ახლა ყურადღება მივაქციოთ ნანას სახეცვლილ სახელწოდებებს. როგორც კი ნანას ვარიანტებში იწმარცვალა – მამრული საწყისი ჩნდება, ანუ ანისა და ინის – მდებრ-მამრის შერწყმა ხდება, შემსრულებლებად მამაკაცებიც გვევლინებიან. ასეა სვანურ ნანილაში, ქართლ-კახურ თუ იმერულ ნანინეში, გურულ ნანინებში. მამაკაცებიც ამ სიმღერებს ალუსთან – ბავშვის ლულუნთან მიმართებაში მღერიან. ჩემი აზრით, ნანინა – ეს არის მამის მიერ ნამღერი ნანა, რომლის ტექსტში იწმარცვლის ჩამატებით მუსიკალური გრძლიობაც იცვლება და ძველი ტექსტი (დედის ნანას) აღარ მიესადაგება. ამიტომ, სიმღერა ნანინა თავდაპირველად სრულიად უტექსტოდ სრულდებოდა, მხოლოდ სიტყვა ნანინაზე. ეს სიტყვა გლოსოლალია არ არის და მისი თავდაპირველი მნიშვნელობა სწორედ ეს არის – მამის ნანა. დავით შულღიაშვილი თავის ნაშრომში „უსიტყვო“ მრავალხმიანობა ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში, გლოსოლალიებზე საუბრისას, ნანინას როგორც გლოსოლალიას, არსად მოიხსენიებს (შულღიაშვილი, 2010: 223).

სიმღერა ნანინა უშუალოდ ბავშვთან და ბავშვისთვის, ან, შეიძლება, მისი ნახვით გამოყოფილი ემოციებითა და მასზე ფიქრის განცდით ყოფილიყო ნამღერი. ამიტომ ძალზე ბუნებრივია მისი გასამხმინება. რაც შეეხება ნანინას ძირითად ხმას, თუ დავუკვირდებით, ვნახავთ, რომ, ხშირ შემთხვევაში, იგი რამდენიმეჯერ გამეორებული ინტონაციაა, რაც ასე დამახასიათებელია აკვნის ნანებისთვის (მაგ. 1).

აქვე გვინდა, პატარა გადახვევაც გავაკეთოთ. ჩერქეზთა ფოლკლორში ცნობილია მამაკაცების მიერ შესრულებული ნანები, რომლებსაც ისინი არა ბავშვებს, არამედ მომაკვდავ მოხუცებს უმღერიან. ამით ისინი აცილებენ მომაკვდავს, რომელიც „დიდი დედის – მიწის, როგორც მზრდელის ნიაღში მიდის, ანუ დედის ნიაღს უბრუნდება. პატარა დედამ დაბადა, დიდმა დედამ კი უკან მიიღო“ – წერს კობა გურული, ცნობილი ქართველი მხატვარი, ოქრომჭედელი და მოქანდაკე. ეს მაგალითი კიდევ ერთხელ კარგად გვიხსნის იმ ფაქტს, თუ რატომ ასრულებენ მამაკაცები აკვნის ნანებს. ისინი, ამ შემთხ-

ვევაში, არა ბავშვებს, არამედ დედებს, როგორც სიცოცხლის პირველ მზრდელებს – ანუ „ხორციელ ნანებს“, ეთაყვანებიან და მათდამი სიყვარულსა და პატივისცემას ასეთი ფორმით გამოხატავენ. ასეთ შემთხვევაში, ნანების სამხმიანი შესრულებაც უკვე აღარაა გასაკვირი (კალანდაძე-მახარაძე, 2009: 134).

დროთა განმავლობაში სიმღერა ნანინები ფუნქციითა თუ შინაარსით ნანასაგან მნიშვნელოვნად განსხვავდა. ხშირ შემთხვევაში, ძალაში დარჩა მათი თავიდან ბოლომდე სიტყვა „ნანინაზე“ სიმღერა, ხოლო ზოგიერთ მათგანში გაჩნდა ტექსტი. ხშირად ტექსტი ფრაგმენტულია, ან სტრიქონები ერთმანეთთან შინაარსობრივ შეუსაბამობაშია. მაგ:

„ჩემო მკვლელო, ჩემო მწველო, ნანინა ...

უწინარეს მას ვადიდებთ, ნანინა

ვინაც შექმნა ცა და ხმელი, ნანინა ...„

ტექსტად გამოიყენება საქართველოს ბევრ კუთხეში კარგად ცნობილი ხალხური ლექსები:

„წუთისოფლის სტუმრები ვართ

ჩვენ წავალთ და სხვა დარჩება

თუ ერთმანეთს არ ვახარებთ

ამის მეტი რა შეგვრჩება...“

/ე. თაყაიშვილი, ხალხური სიტყვიერება 1. 1918წ. ჩანერილი კახეთში./

ან კიდევ:

„მე ვარ და ჩემი ნაბადი

გამთენებელი ღამისა,

დავწვები ჯავრი ჩამყვება

სამი ღამაში ქალისა...“

/ხალხური სიტყვიერება 1. ჩანერილი 1870წ. ქართლში/

გვხვდება ლიტერატურული ტექსტებიც. მაგ:

„ვარდას ჰკითხეს ეგ ზომ ტურფა, რამან შეგქმნა ტანად, პირად

მიკვირს რად ხარ ეკლოვანი, ნახვა შენი რად არს ძვირად...“

ნანინებში ტექსტობრივი მასალის შესრულება, კუპლეტთა თანმიმდევრობა სრულად დამოკიდებულია შემსრულებელზე. შემსრულებელმა მთელი სიმღერა შეიძლება მხოლოდ სიტყვა „ნანინაზე“ იმღეროს, ან, სურვილისამებრ, მიაბას სხვადასხვა ტექსტი. კუპლეტთა თანმიმდევრობა კი ერთი და იგივე ნანინაში, სხვადასხვა შესრულებისას, განსხვავებულია.

ყოველივე ზემოთ თქმულიდან, შეიძლება, გამოვყოთ სიმღერა ნანინას პირველი თვისება: სიმღერაში აუცილებლად უნდა ფიგურირებდეს სიტყვა ნანინა, ზოგჯერ ტექსტი, შესაძლებელია, სრულიადაც არ იყოს. თუ კი გვხვდება, დასაშვებია შინაარსობრივად შეუსაბამო სტრიქონების ერთმანეთთან დაკავშირება, ან სხვა ტექსტის შემოტანა, რაც შეცდომად არ ჩაითვლება.

როდესაც შემსრულებლები სიმღერას აპირებენ, სწორედ ტექსტით ახვედრებენ ერთმანეთს, რომელ ნანინაზეა საუბარი (თუ სიმღერაში ტექსტი არსებობს). მაგ: ნანინა — წუთისოფლის სტუმრები ვართ, ან ნანინა — მე ვარ და ჩემი ნაბადი. ჩვენი აზრით, დროთა განმავლობაში, შესაძლებელია, სწორედ ამ სიტყვებით იქნას ნანინას სხვადასხვა ვარიანტი მოხსენიებული, ისევე, როგორც დღეს ახლა გხვდავ საყვარელო აღარ იწოდება მასზე მორგებული ტექსტის გამო ნანინად.

თუ ასეთი შეთანხმება წინასწარ არ მოხდა, მთქმელის მიერ ნამღერი პირველივე ფრაზა მიაწინებს, რომელი ნანინა უნდა შესრულდეს, რადგან ყოველ მათგანს მისთვის დამახასიათებელი დაწყება აქვს (მაგ. 2). არის შემთხვევები, როცა შემსრულებელს ტექსტი არც ახსოვს და ნანინას შემდეგ ნამღერებს დელი ოვ დელი ოვ დილა და ა.შ. თუ

ნანინა უტექსტოა, დანარჩენი ხმები მეტად იმპროვიზებულია.

ზოგადად, ტექსტს ნანინაში დიდი მნიშვნელობა არ ენიჭება. საწყის სიტყვას – ნანინა – ხშირ შემთხვევაში, მხოლოდ მთქმელი მღერის, თუმცა როცა მომღერლები შეთანხმებული არიან ვარიანტზე, მაშინ სამივე ხმა ერთად იწყებს. სიმღერის მთქმელივე (რომელიც იგივე შუა ხმაა) განსაზღვრავს ტექსტის თანმიმდევრობასაც. რაც შეეხება დანარჩენ ორ ხმას, მათ უფრო მეტი თავისუფლება აქვთ მუსიკალური თვალსაზრისით (მაგ. 3,4). სიმღერაში, ასევე, შესაძლებელია „წვრილის“, შემოტანა, ბანში მელიოდიური თქმის ჩართვა, ზოგადად, დასაშვებია ყველანაირი იმპროვიზირება, რომელსაც კი გურული სიმღერებისათვის დამახასიათებელ ლოგიკურ დასასრულამდე მივყავართ (მაგ. 5).

გურულები ნანინას ყოველთვის ლილინით არ ასრულებენ, შესრულების მანერა უშუალოდ შემსრულებლის გუნება-განწყობაზეა დამოკიდებული და, შეიძლება, ლირიკულის ნაცვლად, ამაღლებული განწყობა შეგხედეს; ასევე, შეიცვალოს ტექსტი, მეტრულ-რიტმული სურათი, მელიოდა, ბანი, ზედა ხმას ჩაენაცვლოს წვრილი და ა.შ. ის ცოცხალი ორგანიზმივითაა, ყოველთვის შეიძლება მომღერლები სადადან რთულ და ორიგინალური ვარიანტზე გადავიდნენ მათი ოსტატობისა და სურვილის მიხედვით. იგი მოგვაგონებს ექსპერიმენტულ ტილოს, რომელზეც მხატვარი ყოველ ჯერზე ფერთა ახალ შეხამებას გვთავაზობს. მას მღერიან არა მარტო ცნობილი მომღერლები, არამედ ნებისმიერი, ვისაც ემღერება, იგი „ყველას“, სიმღერაა, რომელიც ყოველთვის საკრავის თანხლების გარეშე სრულდება.

მაგალითისთვის მინდა მოვიყვანო შემთხვევა, რომელიც ჩემს ოჯახს უკავშირდება. შვილებთან გურული სიმღერის ანა-ბანას შესწავლა ჩემმა გურულმა მეუღლემ სწორედ ნანინათი დაიწყო. აქვე იმ ტექსტსაც მოვიყვან, რომელსაც ის ამღერებდა:

„მე ვარ საბა ანდლულაძე, ვეფხვი დევიჭირე გზაზე,  
სანამ მივიყვანე სახლში, გამოვაბი ბალახაზე,....“

საბა ჩვენი შვილია, რომელმაც მოგვიანებით ნანინას ამ ვარიანტს საკუთარი დაარქვა. ამ მაგალითითაც კარგად ჩანს, რომ ნანინაში ტექსტი მეორეხარისხოვანია და მისი შეცვლა ნებისმიერ დროს შეიძლება.

ყოველივე ზემოთ თქმულიდან გამომდინარე, შეიძლება ითქვას, რომ სიმღერა „ნანინა“, არის ცოცხალი, დღემდე ცვალებადი სიმღერა, რომლის იმპროვიზებული შესრულება დაკავშირებულია შემსრულებლის ოსტატობასა და სურვილზე.

ნანინათა რაოდენობა ბევრი არ არის. ჩვენთვის, ცნობილია ედიშერ გარაყანიძის, ანზორ ერქომაიშვილის, ლევან ვეშაპიძისა და ქეთევან ბანცაძის მიერ ნოტებზე ჩაწერილი ნიმუშები.

ნანინა კომუნიკაციის დამყარების, გაშინაურების, ერთმანეთის ძალების მოსინჯვის საშუალებაა, რასაც მოწმობს ხალხში გავრცელებული არა ერთი გადმოცემა, რომელთა მიხედვით, ეს სიმღერა ადამიანებს ეხმარება უხერხული სიტუაციების განმუხტვასა და ურთიერთობის დამყარებაში. მაგალითად, ერთ-ერთ გურულ ოჯახში პირველად მისულ სასიძოს ოჯახის უფროსმა ნანინა „წამოუწყო“. მართალია სასიძო მას გაუბედავად აჰყვა, მაგრამ შემდეგში ასე იხსენებდა ამ ფაქტს: „როდესაც ნანინა გავიგე, მივხვდი, რომ ჩემი საქმე კარგად იყო“.

ამრიგად, სიმღერა ნანინა გვევლინება შუალედურ ფორმად აკვნის ნანებსა და გურიაში გავრცელებულ სადა ტიპის ლირიკულ სიმღერებს შორის, რომელიც გურული რთული სიმღერების ერთგვარ მოსამზადებელ ეტაპსაც წარმოადგენს, რის გამოც, ვფიქრობთ, სიმღერების ჯგუფი სახელწოდებით „ნანინა“, შესაძლებელია, ცალკე ერთეულად გამოიყოს.

### აუდიომაგალითები:

სიმღერა ნანინა. ასრულებს ოზურგეთის მგალობელ ვაჟთა ტრიო „ხელხვავე“. ჩანერილია მაია გელაშვილის მიერ 2016 წელს ოზურგეთში.

სიმღერა ნანინა. ასრულებს ქალთა ფოლკლორული ანსამბლი „ნანინა“. CD, 2008.

სიმღერა ნანინა. ასრულებს ტრიო „შალვა ჩემო“. ჩანერილია მაია გელაშვილის მიერ 2016 წელს ოზურგეთში.

### გამოყენებული ლიტერატურა:

გარაყანიძე, ედიშერ. (2004). *99 ქართული სიმღერა*. უელსი: Black Mountain Press.

გურული, კობა. (2005). „ნანა – სიცოცხლის მზრდელი“. მაია გელაშვილის პირადი არქივი. თბილისი.

ერქომაიშვილი, ანზორ. (2005). *ქართული ხალხური მუსიკა. გურია. არტემ ერქომაიშვილის სანოტო კრებული*. თბილისი: ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი.

ვეშაპიძე, ლევან. (2006.) *გურული ხალხური სიმღერები*. თბილისი.

თაყაიშვილი, ექვთიმე. (1918). *ხალხური სიტყვიერება*. ტ. 1. თბილისი.

კალანდაძე-მახარაძე, ნინო. (2000). *აკენის ნანა*. თბილისი: ხალხური შემოქმედების სამეცნიერო მეთოდური ცენტრი.

კალანდაძე-მახარაძე, ნინო. (2009). *ქართული „ნანა“: ჟანრის, სემანტიკისა და არტიკულაციის საკითხები*. სადოქტორო დისერტაცია (ხელნაწერი).

*შევისწავლოთ ქართული ხალხური სიმღერა (2004)*. გურული სიმღერების სანოტო კრებული. თბილისი: ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი.

შულღიაშვილი, დავით. (2010). „უსიტყვო“ მრავალხმიანობა ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში“. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის V საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები*. გვ. 221—235. რედაქტორები: წურწუმია, რუსუდან და ჟორდანია, იოსებ. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის საერთაშორისო ცენტრი.



MAIA GELASHVILI  
(GEORGIA)

### THE GURIAN NANINA

Songs titled *Nanina* occur only in Guria out of all the provinces of Georgia. They are mostly performed by men. The manner of implementation of these songs is soft: they are performed by humming and so are they called, too: humming song *Nanina*.

The name *Nanina* stands close with 'nana' ('lullaby' in modern Georgian and 'mother' in some of the older dialects) and seems to be derived from it, yet, other variants, coming from 'nana' and 'lullaby' (*Nanine*, *Nane*, *Nanila-Nanaila*, *Iavnana*, *Ha Nani...*) which are used to calm child and make him/her asleep, differ considerably with their functions and contents.

*Nana* is the word which is usually said by mothers or women to the little ones. The first sounds that babies make (like "aghu"), or the first cooing is usually replied by the mothers by humming, too. *Nana* sung by the mother implies calm sleep of the child. This song is followed with intonation which is repeated many times, while mothers thoughts are: "sleep in peace and grow up in sleep, sleep in peace and grow up in sleep". A folk proverb tells us the same wisdom: a child grows up while asleep. All of the above-mentioned leads us to the goddess *Nana*, who had the function of life grower. *Nana* is the goddess of fertility. Fertility immanently implies growth as well. That's why to the newly created life, the baby, there are usually addressed the words: "*Nana*, child," which restores the memory of the mother-god in the child.

Now let's pay some attention to the modified titles of the song *Nana*. As soon as in the variants of *Nana* there appears the 'in' syllable, or there occurs the fuse of 'an' and 'in', male and female, men also become performers of such songs. This is true for Svan *Nanaila*, Kartlian, Kakhetian or Imeretian *Nanine*, Gurian *Naninas*. Men sing these songs, too, in response to "aghu," sounds uttered by a child. According to our opinion, *Nanina* represents itself a *Nana* sung by the father, into the text of which the inclusion of *in* syllable changes the musical duration, too, and the previous text (mother's *Nana*) does not match it any more. That's why the song *Nanina* was performed initially entirely without text, only with the word *nanina*. This word is not a glossolalia and its initial meaning is exactly the father's *Nana*. David Shughliashvili in his work "'Wordless' Polyphony in the Georgian Traditional Music," while discussing glossolalia examples, nowhere refers to *Nanina* as a glossolalia (Shughliashvili, 2010: 223).

The song *Nanina* could be sung with the emotions felt directly with the child or for the child, or may be during the thoughts about him/her. That's why it is very natural to triphonize it. What about the main voice of *Nanina*, if we watch it carefully, we shall see that, quite frequently, it represents the intonation which is repeated several times, the feature which is so characteristic for the cradle *Nanas* (ex. 1).

We also wish here to make a little deviation from the main theme. In the Cherkez (Adyghe) folklore there are known *Nanas* performed by men, which they sing not to the children but to the dying old people. Thus they see off their old ones "who go back to the bosom of the great mother, the Earth, as the grower. The little mother gave birth to, and the great mother received one back" – writes Koba Guruli, the famous Georgian painter, goldsmith and sculptor. This example explains

once again to us the fact why men perform the cradle *Nanas*. In this case, they bid respect not to the children but to the mothers as the first growers of life, in other words, the "Nanas in flesh," expressing love and respect to them in this manner. If so, the three-part performance of *Nanas* is not astonishing any more (Kalandadze-Makharadze, 2009: 134).

In the course of time the song *Naninebi* has become quite different from initial *Nana* in their function or contents. In frequent cases their lyrics contains entirely just one word *Nanina*, and in several variants of them there appeared the texts. Often such texts are fragmentary, or the lines do not comply to each other in view of the contents. For instance:

"My killer, my burner, *Nanina*...

We first glorify Him, *Nanina*,

Who created the heavens and the land, *Nanina*..."

Sometimes the folk verses well known for many climes of Georgia, are used as the text:

"We are the guests of the world,

We go and others remain here,

If we do not bring joy to each other,

What else can we gain forever."

/E. Takaishvili, Folk Oral Lore 1. 1918

Written in Kakheti./

Or else:

"I and my *nabadi* (Caucasian burka) coat,

We are both the breakers of night,

I'll lay down, and I'll have sorrow

For three pretty women."

/ Folk Verses 1.

Written in 1870 in Kartli./

There occur the literary texts, too. E. g.:

"They asked the fair rose: in face and in form who made you so lovely?

Why have you thorns, sweet flower, why is it painful to pluck you?"

(Extract from Shota Rustaveli's 12<sup>th</sup> A.D. poem "The Knight in the Panther's Skin" in Venera Urushadze's translation)

Performance of the textual material in *Naninas*, the consequence of the couplets in them totally depends on the performer. The Performer can sing the whole song only with the word 'Nanina' or, at his/her own wish, attach various texts to it. What about the consequence of couplets, even in the same *Nanina* it differs from performance to performance.

Out of all the above-mentioned there can be distinguished the first feature of *Nanina*: there must necessarily occur the word 'Nanina' in the song, or sometimes there can be no text at all. If the verbal part occurs, it is admissible to join the lines that are not mutually matching in view of contents, or to import any other text, which is not regarded as a mistake.

When performers are going to sing, they hint each other by means of the text as to which *Nanina* is implied (if there is present the textual part in the song). E.g.: *Nanina* — *we are the guests of this world*, or *Nanina* — *I am and my nabadi (Caucasian burka) coat*. To our opinion, it is possible that various variants of *Nanina* could be referred with these words, just as today *Akhla gkhedav saqvarelo* (*Now I see you, my love*) is not referred to as *Nanina* any more due to the text that has been suited to it.

If such an agreement had not been made in advance, then the very first phrase sung by the *mtkmeli* points to the choice as to which *Nanina* must be performed, as each of them has the beginning characteristic for it (Example 2). There are the cases when the performer does not even remember the text and after the word *Nanina* he/she just sings "Deli ov deli ov dila da..." and so on. If *Nanina* is textless, then the other voices are mostly improvised.

In general, the text in *Nanina* is not assigned a great importance. The initial word, *Nanina*, is often sung by the *mtkmedi*, but when singers agree upon a fixed variant, then all the three voices begin simultaneously. *Mtkmeli* (which is the same as the middle voice) determines the consequence of the lyrics as well. What about the other two voices, they have more freedom in musical terms (Examples 3,4). It is also possible to import "*tsvrili*" (finer voicer) into the song, or to incorporate a melodic narration into the bass, in general, it is admissible to make all sorts of improvisations, which lead us to the logical final characteristic for the Gurian songs (Example 5).

The Gurians do not perform *Nanina* always with humming. The manner of performance directly depends upon the mood and inclination of the performer and it is possible to occur, for instance, an elevated mood instead of lyrical. There can be also altered the text, metric-rhythmic picture, melody, bass, the upper voice can be exchanged with '*tsvrili*' (finer voice), etc. This song is very much like a living organism. It is always possible that the singers could pass from a simple variant to a complex and original one, just according to their mastership and wish. It is like an experimental tableau, where an artist suggests us a new blend of colors at each new turn. *Nanina* is song not only by the famous singers, but by anyone who is in the mood for singing, it is the song belonging to "all" and it is performed always without an accompaniment of a musical instrument.

I wish to give a case as an example that is connected with my family. My husband began learning of ABC of Gurian songs exactly from *Nanina*. I will cite the text, too, which he was singing:

"I am Saba Andghuladze, caught a tiger on my way to home,  
Till I brought it home, I have tied it up at the pasture..."

Saba is our son, who later called this variant of *Nanina* his own. This example, too, reveals quite well that the text in *Nanina* has a secondary importance and it can be altered at any time.

Proceeding from all the above-mentioned, it can be boldly asserted at the song *Nanina* is a living song which undergoes changes up till today, and its improvisational performance depends upon the mastership and wish of the performer.

The number of *Naninas* is not too large. For us there are known the examples recorded with notes by Edisher Garaqanidze, Anzor Erkomaishvili, Levan Veshapidze and Ketevan Bantsadze.

*Nanina* is a means to make communications, to get familiar, to test each other's forces. This is attested by many narrations widespread in the common folks, that this song helps people to discharge awkward situations and to make relationships. For instance, when a fiancé has visited one of the Gurian families for the first time, the girl's father began to sing *Nanina*. It is true that the would-be bridegroom has followed him hesitatingly, but as he remembered this afterwards: "As soon as I heard *Nanina*, I understood that I was well accepted."

Thus, the song *Nanina* appears to be an intermediate form between the cradle *Nanas* and lyrical songs of simple type spread in Guria, which also represents a sort of the preparatory stage for Gurian complex songs. Due to this fact, we think, the group of songs united under the title "*Nanina*" can be distinguished as a separate unit.

**Audio examples:**

Song *Nanina*. Performed by the trio "Khelkhvavi" of Ozurgeti chanting young men. Recorded by Maia Gelashvili in Ozurgeti in 2016.

Song *Nanina*. Performed by the women's folk ensemble "Nanina". CD, 2008.

Song *Nanina*. Performed by the trio "Shalva chemo". Recorded by Maia Gelashvili in Ozurgeti in 2016.

**References**

Erkomaishvili, Anzor. (2005). *Georgian folk music. Guria. Artem Erkomaishvili's notated collection*. Tbilisi: The International Centre for Georgian Folk Song.

Garaqanidze, Edisher. (2004). *99 Georgian songs*. Wales: Black Mountain Press.

Guruli, Koba. (2005). "Nana – sitsotskhli mzdeli" ("Nana – grower of life"). Maia Gelashvili's personal archive.

Kalandadze-Makharadze, Nino. (2000). *Akvnis nanebi (Cradle Nana)*. Tbilisi: Scientific Methodical Center for Folk Creation.

Kalandadze-Makharadze, Nino. (2009). *Kartuli nana: janris, semantikis da artikulatsiis sakitkhebi*. (Georgian "Nana": Issues of genre, semantics and articulation). Dissertation for Doctor's Degree Thesis (manuscript).

*Let's study the Georgian folk song*. (2004). Notated Collection of Gurian Songs. Tbilisi: The International Centre for Georgian Folk Song.

Shugliashvili, Davit. (2010). "Usitqvo mravalkhmianoba kartul traditsiul musikashi" ( 'Wordless' Polyphony in the Georgian Traditional Music") In: *The Fifth International Symposium of Traditional Polyphony*. Pp. 221– 235. Editors: Tsurtsumia, Rusudan and Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.

Taqashvili, Ekvtime. (1918). *Folk oral lore. Volume 1*. Tbilisi.

Veshapidze, Levan. (2006.) *Gurian folk songs*. Tbilisi.

**მაგალითი 1.** ხევსურული ნანა. კრებულიდან: *მზევ შინ შემოდო. ქართული ხალხური საბავშვო მუსიკა*. ჩანერილია შალვა მშველიძის მიერ თიანეთის რაიონის სოფელ ჭიაურაში. თბილისი, 2004. გვ. 8.

**Example 1.** *Khevsuretian nana*, from the collection: *Mzev shin shemodio. kartuli khalkhuri sabavshvo musika*. Recorded by Shalva Mshvelidze in the villazge of Chiaura, Tianeti district. Tbilisi, 2004. p.8.



**მაგალითი 2.** საწყისი ფრაგმენტები სიმღერა ნანინას სხვადასხვა ვარიანტიდან. გაშიფრულია მაია გელაშვილის მიერ.

**Example 2.** Initial fragments of different variants of the song *Nanina*; transcribed by Maia Gelashvili.



**მაგალითი 3.** სიმღერა ნანინა. კრებულიდან: *99 ქართული სიმღერა*. (შემდგენელი: ედიშერ გარაყანიძე). უელსი, 2004. გვ.91.

**Example 3.** Song *Nanina*. Edisher Garaqanidze (Compiler) *99 Georgian Songs* 2004. Walls, UK: Black Mountain Press p. 91.



**მაგალითი 4.** სიმღერა ნანინა. კრებულიდან: შევისწავლოთ ქართული ხალხური სიმღერა. გურული სიმღერების სანოტო კრებული. თბილისი, 2004. გვ.101.

**Example 4.** Song *Nanina*. From the collection: *Let's Study the Georgian Folk Song*. Gurian Song. 2004 Tbilisi: International Centre for Georgian Folk Song. p. 101.

ნამ - ნი - ნა ნამ - ნი - ნა ნამ - ნი - ნა ნა - ნი - ნა დე - ლი და დე -  
 ნამ - ნი - ნა ნამ - ნი - ნა ნამ - ნი - ნა ნა - ნი - ნა დე - ლი და დე -  
 ნამ - ნი - ნა ნამ - ნი - ნა ნამ - ნი - ნა ნა - ნი - ნა დე -  
 ლი და ა - ბა - დე - ლო დე - ლო ვო - დე - ლა ნა - ნი - ნა ნა - ნი - ნა  
 ლი და ა - ბა - დე - ლო დე - ლო ვო - დე - ლა ნა - ნი - ნა ნა - ნი - ნა  
 - ლა ა - ბა - დე - ლო ვო ჰი ა ნა - ნი - ნა ნა - ნი - ნა

**მაგალითი 5.** სიმღერა ნანინა. კრებულიდან: გურული ხალხური სიმღერები. (შემდგენელი: ლევან ვეშაპიძე). თბილისი, 2006. გვ.132.

**Example 5.** Song *Nanina*. Levan Veshapidze (Compiler). *Gurian Folk Songs*. 2006. Tbilisi. p. 132.

ო - დე - ლა - ი ა - ვო დი - ლო - დე - ლო  
 ა - რუ - დი - ლა ა - დი - ლავ და ე ვო ჰე ა  
 დე - ლო დე - ლო ნა - ნი - ნა და და  
 ჰე ვო ჰე ა ამ - დი - ლა და

**სუთგარიანი წყობა, როგორც ჩრდილოდასავლეთ აუკმატიას  
ვოკალური მრავალხმიანობის საფუძველი: პროზაის დასა**

21-ე საუკუნეში ეთნიკური მუსიკის სხვადასხვა ფენომენის ანალიზის დროს მკვლევრები წარმატებით აერთიანებენ ემიკურ და ეთიკურ მიდგომებს. მრავალხმიანი სიმღერის პრაქტიკული გამოცდილებიდან და ლიტვური მუსიკის აკუსტიკის კვლევიდან გამომდინარე, ვასკენი, რომ ცრუ ეკვიტონური წყობა (ბგერების თითქმის თანაბრად დაშორებული პოზიციონირება) უნდა განვიხილოთ, როგორც მუსიკალური აზროვნების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი პრინციპი, როგორც ერთ-ერთი უნივერსალია.

თავის სადისერტაციო ნაშრომში „ლიტვური ვოკალური ტრადიციის წყობის სტატისტიკური კვლევა: აკუსტიკური და შემეცნებითი ასპექტები“<sup>1</sup> ახალგაზრდა ლიტველი ეთნომუსიკოლოგი რობერტას ბურდისი მიუთითებს, რომ ეკვიტონური მოდალური აზროვნების კვალი ჩანს ლიტვური ვოკალური ტრადიციის ძირითად ნიმუშებში. ომებს შორის ჩანერილი უძველესი ნიმუშების 71% და მე-20 საუკუნის მეორე ნახევარში ჩანერილი ნიმუშების 58% სტრუქტურას ახასიათებს თანაბარზომიერი ინტერვალები, რომლებიც 12TET ბგერათრიგის მსგავსიც კი არ არის (Budrys 2016: 37).

ბურდისის თანახმად ეკვიტონიკა ახასიათებს 1930-იან, ისე მე-20 საუკუნის მეორე ნახევარში ჩანერილ ნიმუშებს (ამ უკანასკნელს, ოდნავ უფრო დიატონიკის მსგავსი).<sup>2</sup> სხვადასხვა ისტორიული პერიოდის ჩანანერების ბგერათრიგების შედარებამ დაადასტურა ჰიპოთეზა ლიტვური სასიმღერო ტრადიციის მოდალურ აზროვნებაში ცვლილებების შესახებ.

მინდა განვიხილო ეკვიტონიკა, როგორც ერთ-ერთი ყველაზე ადრეული შესაძლო ისტორიული პრინციპი. აქ უპრიანია გავიხსენოთ ზაალ წერეთლისა და ლევან ვეშაპიძის მოხსენება „ქართული ტრადიციული ბგერათწყობის შესახებ“ (წერეთელი და ვეშაპიძე 2015), რომელშიც ავტორებმა წარმოადგინეს ქართული ბგერათრიგის ორწლიანი კვლევის საკმაოდ საინტერესო შედეგები. კვლევის პროცესში მათ შენიშნეს, რომ „საგალობლის ბგერათრიგის თითოეულ საფეხურზე ბგერის სიმაღლის საშუალო გარემოს თვლა ძალიან უცნაურ და მოულოდნელ შედეგებს იძლეოდა: ყველა საგალობლის ზედა (ანუ წამყვანი) ხმა ერთსა და იმავე ბგერათრიგში იყო, მიუხედავად იმისა რომ თერთმეტივე საგალობელი სხვადასხვა ჟანრის, ხმისა და განწყობისაა“. მონაცემებზე დაყრდნობით, ბგერების „რიგი ასეთია: შედსაფეხურიანი ოქტავა, საფეხურებს შორის თანაბარი მანძილით ანუ დაახლოებით 170-175 ცენტი“ (წერეთელი და ვეშაპიძე 2015: 288). კვლევის შედეგების გათვალისწინებით, მკვლევრები ვარაუდობენ, რომ საქართველოში ეს ბგერათრიგი იყო მიღებული (იქვე: 289).

შესაძლოა, ეკვიტონიკის კვალი შეესაბამებოდეს სხვადასხვა მუსიკალური ტრადიციის ისტორიულ მდგომარეობას: ლიტვური *სუტარტინესი* ყველაზე არქაულ მუსიკალურ გადმონაშთად არის მიჩნეული.

ნება მომეცით, შეგახსენოთ, რომ *სუტარტინესი* არის ლიტვური მრავალხმიანი სიმ-

<sup>1</sup> დისერტაციის ოფიციალური დაცვა შედგა 2016 წლის 3 ოქტომბერს 11 საათზე.

<sup>2</sup> უნდა აღინიშნოს, რომ დიატონიკა თანამედროვე ქალაქური ფოლკლორული ჯგუფების ჩანანერებს უფრო ახასიათებს (Budrys 2016: 31)

ღერა, რომელიც მე-20 საუკუნის შუახანებში სოფლად გაქრა, როგორც უწყვეტი ტრადიცია. სუტარტინესის მნიშვნელოვანი ნაწილი შეიძლება მივიჩნიოთ, როგორც *Schwebung-diaphonie* – ს მაგალითი.<sup>3</sup> ორი ხმის მიერ შექმნილი მათი ინტერვალების უმრავლესობა სეკუნდებია.<sup>4</sup>

სიმღერის დროს მომღერლები ცდილობენ ხმები „ერთად დაჰკრან“ და „ერთად აჟღერებონ“. ამ „ერთად დაკვრის“ მუსიკალური გამოხატვა ვერტიკალური სეკუნდებია. სუტარტინესის 30-წლიანი პრაქტიკის დროს მივხვდი, რომ არსებობს არა მინორული ან მაჟორული სეკუნდები, როგორც ჩვეულებრივ იწერება ხოლმე ნოტებით, არამედ „სადღაც შუაში“ (Račiūnaitė-Vyčiniene 2003: 137). მუსიკის აკუსტიკის სპეციალისტთან, რიტის ამბრაზევიჩიუსთან ერთად ჩავატარეთ სუტარტინესის ფსიქოაკუსტიკური ხასიათის ობიექტური ანალიზი. ამბრაზევიჩიუსმა დაასკვნა რომ „სეკუნდას აქვს ფართო ინტონაციის ზონა — ე.ი. ვერტიკალური სეკუნდები დიფერენცირებული არ არის ისე, როგორც ჰორიზონტალური ერთხმიანი ტერციები. ჩვეულებრივი სეკუნდა ტემპერირებული ნახევარტონის 1/78-ის ტოლია“ (Ambrazevičius, 2003 : 127). ამბრაზევიჩიუსის აღმოჩენის თანახმად, სუტარტინესის ბგერათრიგში დომინირებს შეკუმშული ანჰემიტონური პრინციპი (ე.ი. ხმებს შორის წარმოქმნილი ინტერვალები დაახლოებით ტოლია, ტემპერირებულ ტონზე უფრო ვიწრო).

აქ ისმის კითხვა: „რატომ დომინირებს სუტარტინესში სეკუნდური პარალელიზმით გამოხატული ანჰემიტონური პრინციპი და არა დიატონური ტონისა და ნახევარტონის პრინციპი? რატომ არის ჰარმონიული სეკუნდები კონკრეტულად ამ ზომის?“ შესაძლოა, ამაზე გავლენას ახდენდეს უხეში ბგერის ფსიქოაკუსტიკური ფენომენი. კვლევამ გვიჩვენა, რომ ხშირად არადიფერენცირებული ტერციები წარმოადგენს სხვადასხვა ხმის ძირითად მელოდიურ ინტერვალს და ხშირ შემთხვევაში სასურველ „უხეშ“ ბგერას (სეკუნდა) ქმნის. ერთ ხმის პარტიაში ინტონაციური ზონის შევიწროება და გაფართოება სხვა ხმაში ტერციის ინტონაციაზეა დამოკიდებული. მაგრამ ამ მუსიკის ნოტებზე გადამტანმა ის გაშიფრა, როგორც პატარა და დიდი ტერციების დამოუკიდებელი ინტერვალი (LLIM 12) (მაგ. 1).

თუმცა, მე შევამჩნიე, რომ ცალკეული მომღერალი მისი მელოდიის შესრულებისას (და იგივე მომღერალი მელოდიის სხვადასხვა ადგილზე) ერთსა და იმავე ტერციას სხვადასხვანაირად ინტონირებს. ჩემი დაკვირვებები ეფუძნება იმ ადამიანის კომენტარებს, რომელმაც გაშიფრა ფონოგრაფის დისკებზე ჩანერილი სუტარტინესი: „პირველი მომღერალი ასრულებს თავის პარტიას სოლ ბემოლში“ (SIS 685a); „სიმღერის დროს 'ნამყვანი' ახდენს ხან პატარა ტერციის, ხან დიდი ტერციის ვიბრირებას (SIS 744) (მაგ. 2); „ოთხ-წლიად ზომამი ფა დიეზი იმღერება ნოტირებულზე უფრო დაბლა“ (SIS 745).

საარქივო ჩანაწერების მოსმენისას შევამჩნიე განსხვავება სუტარტინეს სოლო და ჯგუფურ შესრულებას შორის (მელოდიების წინა გამშიფრავები ეპიზოდურად აქცევდნენ ყურადღებას ამ განსხვავებებს), მაგალითად, სუტარტინე „*Ci vaziuki svaciute*“ (SIS 983): როდესაც დისკზე მხოლოდ ერთი მომღერალია ჩანერილი, ის ხან დო დიეზს ასრულებს. ხან — დოს.; როდესაც ყველა ერთად მღერის, დო უფრო გამოკვეთილია (მაგ. 3). ვინმემ შეიძლება იფიქროს, რომ ბგერის ყველა ზემო ხსენებული ანევ-დანევა არის არა შემთხვევითი, არამედ მომღერლების (3 ან 4 ) ძალისხმევის შედეგი, რათა დარწ-

<sup>3</sup> ტერმინი *Schwebungdiaphonie* ('დარტყმის დიაფონია' ან 'უხეში დიაფონია როგორც ფრანც ფოედერმაირი უწოდებს) გასული საუკუნის 80-იან წლებში პირველად ჯერალდ ფლორიან მესნერმა გამოიყენა (Messner 2013).

<sup>4</sup> სუტარტინესის – ლიტვური *Schwebungdiaphonie* -ს შესახებ იხილეთ: Račiūnaitė-Vyčiniene 2002a; Račiūnaitė-Vyčiniene 2002b, Ambrazevičius 2005; Ambrazevičius & Wiśniewska 2009; Ambrazevičius 2014-2016, etc.



მუნდნენ, რომ მათ ჰარმონიული კავშირი აქვთ (სუტარტი) და „ერთმანეთს უთანხმებენ“ (სუდერეტი). მნიშვნელოვანია, რომ ხმების შეწყობის მცდელობას სიმღერის პროცესში აქვს ადგილი. ხმების იდეალური ჟღერადობის მისაღებად ხშირად იყენებენ გლისანდოს (საჭიროებისამებრ, სანყისი მელიდიური ინტერვალის გაფართოებით) (მაგ. 4).

ვინმემ შეიძლება ივარაუდოს, რომ სუტარტინეს მრავალხმიანი მუსიკა ბინარულობას<sup>5</sup> ეფუძნება. სხვა სიტყვებით (ლიტველი კომპოზიტორის რიმენტას იანელიაუსკასის თანახმად), ის ეფუძნება ორი სეგმენტის ჟღერადობის პოლარულობას (Janeliauskas, 2001). არსებითად, ყველა სუტარტინე ბირჟაიდან (ჩრდილოეთ რეგიონი, სადაც სუტარტინე ჩაინერეს) აგებულია ვერტიკალური სეკუნდების ინტერვალში ორი ტერციის ორდონიან შეთანხმებაზე (bimodal matching of two thirds). ტერციების ორი ბიქორდის (ტერციების ბიქორდი ან ტრიქორდი) გადაბმა განაპირობებს პარალელური სეკუნდების მუდმივ ჟღერადობას.

როგორც ცნობილია, ბირჟაის სუტარტინეს ე.წ. „საყვირის“ ინტონაციებით ხასიათდება. მიუხედავად ამისა, ამ ინტონაციების სტაბილურობა, ზოგ შემთხვევაში, მოჩვენებითია. ბიქორდების (ტრიქორდების) ყველა ჟღერადობა არ იმღერება სტაბილური მანერით — ეს შევამჩნიე, როდესაც სუტარტინეს თვითონ ვასრულებდი. ზოგი ბგერა სტაბილურად იმღერება, ე.ი. ბგერას იჭერს ერთსა და იმავე სიმაღლეზე მთელი სიმღერის განმავლობაში, ხოლო სხვები ნაკლებად სტაბილურია და უფრო თავისუფლად იმღერება. ჩემი დაკვირვებით, ყველაზე სტაბილური არის ორი ბგერა (ანუ ვერტიკალური სეკუნდური ინტერვალი) ორი ხმის შეერთების შუა ნაწილი. ეს არის საპირისპიროებს შორის ერთობლიობის ცენტრი. მაგალითად, სუტარტინეს "Skumbuj", sauniai joi" ბგერათრიგში სი ბემოლი-დო-რე-მი, ასეთი ბგერებია დო და რე (მაგ. 5). ამგვარად ცენტრალური ბგერათრიგის ბგერები, როგორც სხვადასხვა მაგნიტური პოლუსი, ყველაზე კონტრასტული და, ამავდროულად, „ყველაზე მიმზიდველია“, აერთიანებენ ტერციულ ბიქორდებს ერთ მთლიანობაში, ანუ სეკუნდების ჰარმონიაში. დო და რე ასრულებენ ტონალური საყრდენის ფუნქციას და, ამგვარად, ბგერათრიგის ბირთვს ქმნიან. რ. ამბრაზევიჩიუსის მიერ ჩატარებულმა საარქივო ჩანაწერების კვლევამ გაამყარა ჩემი ემპირიული გამოცდილება.<sup>6</sup> ამბრაზევიჩიუსი ამბობს, რომ ტონალური სტრუქტურა ფსიქოაკუსტიკურ (ანუ არა სუფთად მუსიკალურ) მოვლენას ეფუძნება და შედგება მთელი ტონის 12ET-ზე ოდნავ ნაკლები, დაახლოებით, თანაბრად დაშორებული საფეხურებისგან. სუტარტინეს (თითქმის) თანაბრად დაშორებული ბგერათრიგებსა და მეზობელი ბგერათრიგების საფეხურებს შორის მანძილი საშუალოდ 170-180 ცენტს შეადგენს.

თუმცა, ჩემი აზრით, ეს შეიძლება ავსხნათ არა მხოლოდ როგორც ფსიქოაკუსტიკური მოვლენა. ვფიქრობ, ეს უკავშირდება უძველესი საზოგადოების დუალისტურ ბუნებას და არის დუალისტური მსოფლმხედველობის შედეგი. უძველესი საზოგადოების ეს დუალისტური სტრუქტურა სუტარტინეს მუსიკაშიც აღწევს, სადაც ორი სხვადასხვა კილოური სტრუქტურა (ორი ბიქორდი ან ბიქორდი და ტრიქორდი) — საპირისპირო ბინარული ელემენტები ერთმანეთზე არიან მიბმული და ჰარმონიულ ერთობლიობას ქმნიან.

ვოკალურ სუტარტინეში ჩემი ყურადღება განსაკუთრებით მიიქცია ხუთბგერიანმა (ერთ ნაწილში ბიქორდი, მეორეში — ტრიქორდი) (კვაზი) ეკვიტონიკურმა კილოებმა.

<sup>5</sup> ლათინური *binarus*: ორმხრივი, ორი ნაწილისგან შემდგარი, რომელიც ეყრდნობა ორი ნაწილის (წევრის) შედარებას, მწკრივს ან დაპირისპირებას (Kvietkauskas 1985: 69).

<sup>6</sup> მაგალითად, სუტარტინეში "Trys tris keturios broliu kletys" (SIS 364a) სოლისა და დო დიეზის ინტონაციები უფრო თავისუფალია, ამბრაზევიჩიუსის თქმით, ვიდრე ლა და სი (სხვა ბგერების ინტონაციები კიდევ უფრო გახსნილია). ეს ნიშნავს, რომ ლა და სი ტონალური საყრდენის ფუნქციას ასრულებენ და ქმნიან ბგერათრიგის ბირთვს (Ambrazevičius 2004:137).

ბირჟაის რეგიონის სუტარტინეში ყველაზე გავრცელებულია ხუთ-ბგერიანი ბგერათრიგი. ეს ბგერათრიგი გამოხატავს ურთიერთკავშირს სეკუნდური ინტერვალით დაწყებულ ორ მეზობელ, „მოდუსს“ (ორ ბინარულ პოლუსს) შორის. ერთი „მოდუსის“ ბიქორდი (ტერცია) როგორც ჩანს, იქმნება მეორე „მოდუსის“ ძირითადი ბგერით რომელიც მას მთელი ბგერათრიგის ცენტრად, გადაკვეთის ღერძად აქცევს (მაგ. 6).

პარალელურად: უძველესი ჩინელების ესთეტიკა (5 ბგერა განიხილება როგორც ინისა და იანის, სამყაროს წინააღმდეგობრივი ძალების ერთობა<sup>7</sup>); ქრისტიანული ჯვარი, როგორც სამყაროს ერთიანობა (ვერტიკალი და ჰორიზონტალი, ცა და დედამიწა) შედგება ოთხი შტოსგან, „ჯვრის ცენტრისგან“, სიმბოლოსგან და სხვ. მსგავსი წარმოდგენა შეიმჩნევა ზოგიერთ საცეკვაო სუტარტინეში: ოთხი მომღერალი წრეში მოძრაობს, ერთი ხელით ერთმანეთს წრის ცენტრისკენ მიუთითებენ (ეს მბრუნავი ჯვრის, იმავე სვასტიკის სიმბოლოა). ამ ძირითად ადგილზე (სადაც ყველა მომღერლის ხელები იყრის თავს) მთელი სულიერი ენერგია კონცენტრირდება.

ცნობილი, რომ უძველეს დროში ჩინელი ფილოსოფოსები „ინს“ და „იანს“ იყენებდნენ ბუნებაში მიმდინარე ცვლილებების ასახსნელად. სამყაროში ყველაფერი და ყველა მოვლენა ორ საპირისპირო ასპექტს მოიცავს, რომლებიც ერთდროულად ურთიერთდამოკიდებულიცაა და შეუთავსებადიც. ეს საპირისპირო პრინციპები ერთმანეთს ავსებს და შეიძლება ერთმანეთის საწინააღმდეგოც იყოს. ეს კონცეფცია ძალიან ახლოსაა სუტარტინეს მუსიკალურ სტრუქტურასთან, რომელიც აგებულია ჰარმონიის (სუტარიმას), როგორც ბინარულ ელემენტებს შორის, კოფლიქტისა და ურთიერთკავშირის გაგებაზე. ამგვარად, მე ვფიქრობ, რომ ღირს ამ სტრუქტურასა და საკრავიერ მრავალხმიან მუსიკას შორის კავშირის კვლევა, უპირველესად, ციფრი ხუთის ფუნქციისა საკრავიერი მუსიკის ტრადიციაში.

მინდა ყურადღება მივაპყრო ვოკალურ სუტარტინეს; ზოგიერთი მათგანი იკვრება ციტრას ლიტვურ ნაირსახეობაზე - ხუთსიმიან კანკლეს-ზე, ორ დაუდიტის-ზე - „გრძელ ხის საყვირზე“ (უკრავს ორი მუსიკოსი: ბიქორდი ერთ ხმაში და ტრიქორდი მეორე ხმაში) ან 5 „მრავალღერძიან სტივორზე“ სკუდუჩიი ანუ „პანის ფლეიტაზე“ (ერთზე უკრავს 2 მუსიკოსი, მეორეზე — სამი)<sup>8</sup>. ჩემი ინტერესის ობიექტი, ასევე, არის მრავალხმიანი კომპოზიციები,<sup>9</sup> რომლებიც სრულდება 5 რაგაზე („საყვირზე“) და 5 სკუდუჩიიზე.<sup>10</sup> ტრადიციული რაგაი 4-5 საყვირისგან შედგება, ხოლო სკუდუჩიის კომპლექტი — 5 (6-7) სალამურისგან.<sup>11</sup> უნდა აღინიშნოს, რომ ციფრი 5 არის დომინანტი (5 ბგერა ან 5 საყვირი (სალამური). ჩვეულებრივ, 5 მუსიკოსი უკრავს 5 საყვირზე.<sup>12</sup> მაგრამ ძალიან ხშირად, ხუთიდან ერთი საყვირი გამოსცემს არა ერთ, არამედ ორ ბგერას (ერთი მათგანი გადაბერვით), ამგვარად, მთელი ბგერათრიგი არის არა 5, არამედ 6 ბგერა<sup>13</sup> (მაგ.7).

<sup>7</sup> უძველეს დროში, ციფრი 5 იყო მამა (ცის (=3) და დედა დედამიწის (=2) საიდუმლო კავშირის სიმბოლო.

<sup>8</sup> იხ. LLIM 10-29, 31-34, 36, 40, 41.

<sup>9</sup> ზოგიერთი რაგაი და სკუდუჩიი არის რიტმულ ფორმულებიან (5-6) კლასტერზე აგებულ სუტარტინესთან დაკავშირებული წმინდად საკრავიერი მრავალხმიანობა, მკაფიო წრე, სინკოპირებული რიტმი, ოსტინატური ფორმა, სხვები მხოლოდ „ჭეშმარიტი“ სუტარტინეს რგოლია

<sup>10</sup> კომპოზიციები 5 სკუდუჩიისთვის: LLIM 56, 57, 60-62, 65, 78, 79, 81, 86, 89, 96, 97.

<sup>11</sup> როგორც ამბრაზევიჩიუსი აღნიშნავს, სკუდუჩიის და რაგაის წყობები ამჟღავნებს მსგავსებას სუტარტინეს მუსიკალურ წყობასთან. ეს წყობები „საზოგადოდ არ არის აგებული თანაბარი ტემპერამენტის მსგავს დიატონიკაზე“ (ამბრაზევიჩიუსი 2005: 20).

<sup>12</sup> კომპოზიციები 5 რაგაისთვის: 97, 106, 108, 112, 113, 114.

<sup>13</sup> იხ.: LLIM 98, 100-104, 107, 109-111, 115-117, 119, 121. ზოგჯერ ოთხი მუსიკოსი უკრავდა ოთხ რაგაზე (საყვირზე), ასეთ შემთხვევაში ერთი საყვირი გამოსცემს 2 ბგერას (გადაბერვით) ამგვარად, მივიღებთ 5

5 ბგერის (5 საყვირის) მნიშვნელობა ადასტურებს სუტარტინეს ტექსტის (LLIM: 324) ფრაგმენტს, რომელიც გავს ერთ ლიტვურ ტრადიციულ გამოცანას: „ბიჭები მიინდორში“ „ხუთი მგელი ყმუის“<sup>14</sup> („ხუთი მგელი“ აღნიშნავს 5 მესაყვირე მუსიკოსს).

მნიშვნელოვანია, რომ *კანკლეს*, რომელზეც *სუტარტინესი* სრულდებოდა, უმეტესად, 5 სიმი ჰქონდა (სინამდვილეში *კანკლეს* შეიძლება ჰქონდეს ოთხი, ექვსი ან შვიდი სიმი, თუმცა მათი რაოდენობა შედარებით მცირეა). როგორც ცნობილია მუსიკოსები *კანკლეს*ს უკრავდნენ ალიონზე ან მზის ჩასვლისას, ვინაიდან ბნელისა და ნათელის ჩანაცვლების დრო საკრალურად ითვლებოდა.<sup>15</sup> ხუთსიმიანი *კანკლესი* ჰგავს სხვა ერების ძველ სიმებიან, განსაკუთრებით ციტარის ოჯახის საკრავებს, როგორიცაა ხანტების *ნარს-იუხი* და მანსების *სანგკულტაპი* — ეს არის „მუსიკალური ან მომღერალი ხე“, „ღმერთის საყვარელი ხუთსიმიანი ხე“, „ღმერთის სიმღერის ხმა“. როდესაც ამ ინსტრუმენტზე უკრავენ, ხუთი სიმი ხუთ სხვადასხვა ხმას ბგერას გამოსცემს (ე.ი. თითოებით შეხებისას სიმებს არ „ამოკლებენ“). ამ ინსტრუმენტს (დოლის ნაცვლად) უკრავდნენ შამანები, ასევე, მუსიკოსები და ექიმები. ამ ინსტრუმენტის ყოველი დასახელება ასახავს მისი პირველადი სასულიერო ფუნქციის სარიტუალო და მეტაფორულ ქვეტექსტებს (Шесталов 2011; Гиппиус 1988, და სხვ). ეს ინსტრუმენტი, გარკვეულად, ჰგავს ფინურ და კარელიურ ხუთსიმიან *კანტელეს*, რომელსაც ვაინემოინენები, ფინური ეპოსის გმირები, უკრავენ. ჩინური ხუთსიმიანი ციტრა *სე* შექმნილია შიდას მიერ, რომელიც ამ ინსტრუმენტის დაკვრით ცდილობდა გაეჩინა *ინ-სი* და აღედგინა კოსმიური წესრიგი. („უძველეს დროში სამყაროს მართავდა ჟონგშან ში. ეს იყო ქარიშხლებისა და დიდი რაოდენობით *ან-ჩის* დაგროვების კონცენტრაციის დრო, რაც ხელს უწყობდა მარცვლებისა და ხილის დამნიფებას. აქედან განმომდინარე, ში დამ შექმნა ხუთსიმიანი ციტარი *სე* რათა გაეჩინა *იან-ჩი* და გაეძლიერებინა სიცოცხლის პოზიცია“).<sup>16</sup>

ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, შეიძლება ითქვას, რომ ხუთი ბგერის რიგი (სისტემა, რომელიც მოიცავს ვოკალურ და საკრავიერ მუსიკას), შესაძლოა, ასოცირდებოდეს წარსულის მსოფლმხედველობასთან — მაგალითად, უძველეს ნუმერაციის სისტემასთან, სადაც ადამიანის ხელი, ანუ ხელისგული ხუთი თითით, იყო მნიშვნელოვანი ელემენტი გაზომვისთვის. ამ მიზეზით, შესაძლოა, გარკვეული კავშირი ცაკლელ ხმათა შორის (ბგერათა ნორმატიული რიგი) არ იყო ისეთი მნიშვნელოვანი, როგორც ხმათა რაოდენობა, კერძოდ ხუთი. ლიტვური *სუტარტინეს* შემსრულებლები, *სკუდუჩიასი* და ხის საყვირების დამკვრელები, ბგერათა თანმიმდევრობას ყოველ ჯერზე ოდნავ განსხვავებულად აწყობდნენ, რათა მიეღოთ „ხმათა სრულყოფილი შეჯახება“ დაკვრის დროს, მაქსიმალურად უხეში ბგერის მისაღებად. ეს ყველაფერი გვიჩვენებს, რომ საქმე გვაქვს

---

სხვადასხვა ბგერას. მაგალითად, "Ridikas" [ხის მთავარი ფესვი] (LLIM 95).

<sup>14</sup> სტასის პალიულის განმარტავს, რომ ტაუტოდვარის რაიონში მამაკაცები საყვირებს უკრავდნენ; სტანის-ლოვას ეინორისი (დაბ. 1853) ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი მესაყვირე იყო (LLIM:345).

<sup>15</sup> ეთნომუსიკოლოგი რომულდას აპანავიჩიუსი იხსენებს 1929 წელს ამერიკაში ემიგრირებული ცნობილი ლიტველი მუსიკოსის იოზას ფილევჩიუსის სტატიას „*კანკლესი* მითოლოგიაში. ჩვენი ქვეყნისა და მეზობლების ლეგენდები და ფოლკლორი“ (ლიტვური ჟურნალი *ვაირას*, 1937) და ხაზს უსვამს მის აქტუალობას. „საუბრობს რა ლიტვური, ლატვიური, ფინური, რუსული ფოლკლორის შედარებით კვლევასა და ანტიკურ ბერძნულ მითოლოგიაზე, ავტორს გამოაქვს დასკვნები საერთო წარმომავლობასა და ბალიტიისპირელი ხალხების სიმებიანი საკრავის *კანკლეს* დანიშნულებაზე (აპანავიჩიუსი, 2011:275). ფილევჩიუსის თანახმად პირველი *კანკლეს* შეიქმნა ძვლისგან და მისი შექმნა დაკავშირებული იყო წყალთან. საკრავზე ეპოსის გმირები უკრავდნენ. საქმიანობა გვაგონებს ანტიკური საბერძნეთის მითოლოგიურ გმირებს ორფოსსა და ჰერმესს, რომლებიც, ასევე, სიმებიან საკრავებზე უკრავდნენ. ავტორის აზრით, კავშირი ბალტიური ფოლკლორის მოტივებსა და ანტიკურ ბერძნულ მითოლოგიას შორის შეიძლება განვითარებულიყო ზოგადად გლობალურ კულტურაში არსებული მსგავსებების გამო (იქვე).

<sup>16</sup> ტკაჩენკო, 1990:56.

ძალიან ძველ (ბგერათრიგამდელ) მუსიკალურ აზროვნებასთან, რომელშიც ურთიერთ-დამოკიდებული ბგერები უხეშადაა აწყობილი, სხვა სიტყვებით რომ ვქვათ, „თვალთ“ (ან „ყურით“).

ვინაიდან სუტარტინესი (მრავალხმიანი მუსიკის არქაული სისტემა) ცნობილია, როგორც უძველესი კულტურის (ცერემონიებისა და რიტუალების) განუყოფელი ნაწილი, სავარაუდოა, რომ მათ საკრალური მნიშვნელობა ეტვირთათ. მიმაჩნია, რომ ასეთი ტიპის მუსიკის კვლევა მისი არსებობის კონტექსტის (უპირველესად, უძველესი წინაქრისტიანული, ბალტიური მსოფლმხედველობის გათვალისწინების გარეშე, არ იქნება საკმარისი.<sup>17</sup> ხსენებული ციფრი 5, რომელიც დაკავშირებულია ბგერების (ან სალამურების, საყვირების, სიმების) გარკვეულ რაოდენობასთან, დღემდე გამოცანად რჩება. ლიტველების (ბალტიელების) მსოფლმხედველობაში ეს ციფრი ისევე მნიშვნელოვანია, როგორც ციფრები 2, 3, 9 (რომლებიც ხშირადაა ნახსენები სიმღერებისა და მოთხრობების ტექსტებში). და მაინც, მისი მნიშვნელობა, რომელიც არ არის უარყოფილი მრავალხმიანი მუსიკის იერარქიაში, ადამიანს აიძულებს ეძიოს სხვა სახის ურთიერთობა (ფინურ-უნგრულ სამყაროსთან ან აღმოსავლეთთან; არაერთხელ მისაუბრია სიახლოვეზე სუტარტინეს მუსიკასა და აღმოსავლურ მუსიკალურ ესთეტიკას შორის). როგორც ჩანს, მკვლევრებმა ახლახან დაიწყეს ამ თემის შესწავლა, რაც ახალი გამოწვევაა მომავალი სამეცნიერო კვლევებისთვის.

## თარგმნა მარია ნადარეშიშვილა

### აბრევიატურები

LLIM, ლიტვური აბრევიატურა აღნიშნავს: S. Paliulis, რედ., *Lietuvių Liaudies Instrumentinė Muzika* (ლიტვური ხალხური საკრავიერი მუსიკა), Vilnius, 1959.

SIS ლიტვური აბრევიატურა აღნიშნავს: Z. Slaviūnas, რედ., *Sutartinės: Daugiabalsės Lietuvių Liaudies Dainos* (სუტარტინესი: ლიტვური პოლიფონიური სიმღერა), გამოც. 1, 2, Vilnius, 1958, და გამოც. 3, Vilnius, 1959.

<sup>17</sup> როგორც რელიგიის მკვლევარი გინტარას ბერესნევიჩიუსი აღნიშნავს, წყაროებიდან ვიგებთ, რომ „ბევრი ნივთი საკრალურად იყო მიჩნეული, მაგრამ საკულტო ნივთს არ წარმოადგენდა. საკრალურობა წარმოშობს პატივისცემას და არა განდიდებას და არ შლის ზღვარს საკრალურ და საერო სივრცეებს შორის. ბუნების საკრალურობის იგივე შემთხვევები გამოვლინდა ინდოევროპულ რეგიონებში, ხოლო ბერძნული, კელტური ან იტალიური რეგიონებს მკვლევრები წარმოადგენენ, როგორც საკუთარი ბუნებრივი კანონებით არსებულ ცალკე რეგიონებს, სადაც საკრალური ნივთები ან ქმედებები ბუნებაში სრულდება, მაგრამ მათ უძღვნიან არა ბუნებას, არამედ ღვთაებებს“ (ბერესნევიჩიუსი 2005:92).

## **THE SCALE OF FIVE SOUNDS AS THE BASIS OF VOCAL POLYPHONY IN NORTHEASTERN AUKŠTAITIJA: INTRODUCTION TO THE PROBLEM**

Analyzing the various phenomena of ethnic (and polyphonic) music, a growing number of the twenty-first century researchers combine successfully both emic and etic approaches. Referring to my practical experience in polyphonic singing and new research of Lithuanian musical acoustics, I would like to conclude that a (quasi)equitonic scale (approximately equally spaced positioning of sounds) is to be treated as one of the most important principles of musical thinking, as one of the universals.

Young Lithuanian musicologist Robertas Budrys pointed out in his new research (his dissertation on "*Statistical study on scales of Lithuanian vocal tradition: acoustical and cognitive aspects*"<sup>1</sup>) that the traces of equitonic modal thinking were found in all the samples of the primary Lithuanian vocal tradition. The scales in 71% of the oldest interwar recordings and in 58% of the recordings from the second half of the 20<sup>th</sup> century had structures of approximately evenly sized intervals, not even roughly similar to the 12TET scales (Budrys 2016: 37). Then, according to R. Budrys, equitonics is found to be typical for the samples both from the 1930s and the second half of the 20<sup>th</sup> century (with slightly more diatonic-like examples in the latter sample).<sup>2</sup> The comparison of the scales found in recordings from different historical periods confirmed the hypothesis regarding changes in modal thinking in Lithuanian vocal tradition.

I would like to view equitonics as one of the earliest possible historical principles. Here it is worth calling to mind the papers of Zaal Tsereteli and Levan Veshapidze "On the Georgian traditional scale" (Tsereteli & Veshapidze 2015), in which the speakers presented rather interesting results of the two-year research on Georgian scale. Conducting their research, they noticed that "a count of the average medium of the sound height of each scale step of the given hymns yielded very strange and unexpected results: the top voice (i.e., the lead part) of every hymn occurred in the same scale, in spite of the fact that all eleven hymns are of different genres, voices and moods." Relying on the data, the sound "scale is as follows: a seven-degree octave, the distance between the degrees being equal, i.e. approximately 170–175 cents" (Tsereteli & Veshapidze 2015: 288). Taking the findings of the research into consideration, the researchers presumed that this sound scale (equidistant) was common in all Georgia. (Ibid: 289).

It is possible that the traces of equitonics correlate well with a historical position of different music traditions: Lithuanian *sutartinės* are considered as belonging to the most archaic musical relics.

Let me remind you that *sutartinės* are Lithuanian polyphonic songs which vanished as an unbroken tradition in rural areas in the middle of the 20th century. A significant part of *sutartinės*

---

<sup>1</sup>The official defence of the dissertation was held at 11 a.m. on 3 October, 2016.

<sup>2</sup>It can be noted that diatonics is more typical for the sample of contemporary recordings of urban folklore groups. (Budrys 2016: 31)

can be considered as examples of *Schwebungsdiaphonie*.<sup>3</sup> Majority of their intervals formed by the two voices part are seconds.<sup>4</sup>

When singing, the singers try to make their voices "hit together" (*sumušti*) and "clank together" (*sudaužti*) really well. A musical expression of this "hitting together" turns out to be vertical seconds. During my thirty years of singing *sutartinės* I have come to realize that there are no minor or major seconds, as usually written down in notes, but actually, all are "somewhere in between" – that is, "in-betweeners" (Račiūnaitė-Vyčiniene 2003: 137). My collaboration with music acoustic specialist, Rytis Ambrazevičius, made it possible to analyze objectively the psychoacoustic characteristics of *sutartinės*. R. Ambrazevičius came to the conclusion that the "intonation zone of the second is wide – approximately from a half-tone to a tone and a half (minor third) and it is homogenetic – i.e. the vertical seconds are not differentiated, just as the horizontal single-part thirds. An average second is equal to 1/78 of a tempered half-tone" (Ambrazevičius 2003: 127). According to Ambrazevičius's findings, the constricted anhemitonic principle dominates in the scales of *sutartinės* (i.e., the intervals formed between the voices are all about the same, more narrow than the tempered tone).

The question arises, "Why does the anhemitonic principle, and not the diatonic tone and half-tone contrast principle, dominate *sutartinės*' harmony which is marked by parallelism of the seconds? Why are harmony seconds of that particular size?" It may be affected by the psychoacoustic phenomenon of roughness of the sound. According to the research, in many cases non-differentiated thirds are primary melodic intervals of different voice parts, and their "connectivness" gives the desired "roughness" (second). Narrowness or wideness of the intonation zone in the one-voice part depends on the third's intonation by the other voice. But the current analyst (transcriber) of this music writes it down as an independent interval—minor or major thirds, e.g., *sutartinė* "Pėmpė kuoduota" (LLIM 12) (ex. 1.) I have, therefore, noticed that when singing their melodies, separate singers (and the same singer in different places of one melody) intone the same third differently. My observations correspond to the comments made by the transcribers of *sutartinės* which were recorded on phonograph discs: "the first singer sings her part in *G flat*" (SIS 685a); "while singing, the 'leader' variates the thirds—sometimes the minor, sometimes the major third" (SIS 744) (ex 2); "in the fourth measure, *F sharp* is sung a bit lower than what is noted" (SIS 745).

By listening to archival audio recordings, I noticed the differences between solo singing and group singing of *sutartinės* (the previous transcribers of the melodies episodically have also drawn their attention to these differences), for example, *sutartinė* "Či važiuoki, svačiute" (SIS 983a): when only one singer is recorded on the disc, she sometimes sings *C sharp*, sometimes *C*; when all are singing together, the *C* is more pronounced (ex. 3). One can maintain that all the above-mentioned

<sup>3</sup>The term *Schwebungsdiaphonie* ('beat diaphony' or *Roughness Diaphony* by Franz Födermayr suggest) was first introduced by Gerald Florian Messner in the eighties to describe a polyphonic structure that he investigated in the village of Bistritsa near Sofia in Bulgaria. As Messner explains, "I added the German term *Schwebung* to indicate the intentional use of the acoustical feature of "interference" or "beat". This was done to identify the frequent occurrence of a peculiar [by Western standards] "roughness" in the "narrow harmonies" in the songs of the Bistritsa singers. In psychoacoustic terms this can be described as an interval of "maximal roughness" between 80 and 165 Cent, corresponding to 15-30 Hz." (Messner 2008: 322) In his latest book, Messner uses the term *Interferential Diaphony* (Messner 2013).

<sup>4</sup>About *sutartinės* as a Lithuanian type of *Schwebungsdiaphonie* see: Račiūnaitė-Vyčiniene 2002a; Račiūnaitė-Vyčiniene 2002b, Ambrazevičius 2005; Ambrazevičius & Wiśniewska 2009; Ambrazevičius 2014-2016, etc.

raising or lowering of the pitches are not accidental, but rather are formed by the effort of the singers (3–4) to make sure they "get along" (*sutarti*) and "agree together" (*suderėti*). It is important that the attempt to get along or to make the voices agree together happen while *sutartinės* are being sung. In the attempt to get the ideal sounding of the voices, a glissando is often used (expanding the initial melodic interval until it works), for example, in *sutartinė* "Aviža prašė" (ex. 4).

One can suggest that the organization of the polyphonic music of *sutartinės* is based on binarics.<sup>5</sup> In other words (according to Lithuanian composer Rimantas Janeliauskas), it is based on the polarity of *the sound of two segments* (Janeliauskas, 2001). Essentially, all of *sutartinės* from Biržai (the northern area where *sutartinės* were recorded) are based on the bimodal matching of two thirds (or a bichord in one part and a trichord in another) in a vertical seconds interval. The interlocking of two bichords of thirds (or bichord and trichord of thirds) determines the constant sounding of parallel seconds.

As it is known, one of the characteristic features of *sutartinės* in Biržai region is so-called "trumpet" intonations. Nevertheless, the stability of these intonations is sometimes only seeming. Not all the sounds of bichords (trichords) are intoned in quite a stable manner – I have noticed this while singing *sutartinės* myself. Some sounds are sung in a stable manner, i.e., holding a note on the same pitch all throughout singing, whereas others are less stable and sung more free. The most stable ones, in my observations, are two sounds (i.e., a vertical second interval) being in the middle of the part where two voices join. They are like the centre of togetherness between the opposites. For example, in *sutartinė* "Skumboj', šauniai joj", in the sound-line *B flat-C-D-E*, those two sounds are *C* and *D* (ex. 5) So we can maintain that the sounds of the central common sound-line, like two different magnetic poles, are the most contrasting and at the same time "most attracting ones," connecting tertiary bichords into one commonality; that is into a harmony of seconds. The sounds *C* and *D* perform the function of tonal support, thus forming the nucleus of the scale. R. Ambrazevičius's acoustic studies of archive recordings also substantiated my empirical experience. <sup>6</sup>According to Ambrazevičius, the tonal structure is based on a psychoacoustical (i.e., not pure musical) phenomenon and composed of approximately equidistant steps slightly less than 12ET-whole tone. (Quasi)equitonic scales of *sutartinės* feature an average of 170 to 180 cents in between neighboring scale steps.

However, in my opinion, this can be explained not only as a psychoacoustic phenomenon. I think this is related both to the dualistic structure of ancient society and the resultant dualistic worldview. This dualistic symbolism also permeates the music of *sutartinės*, where two different modal structures (two bichords or bichord and trichord)–opposing binary elements–are "tied together," bringing about a harmonious togetherness.

(Quasi)equitonic scales from the five sounds (bichord in one part and trichord in another) in vocal *sutartinės* attracted my attention in particular. A five-tone scale is common to most *sutartinės* of Biržai region. This scale is an expression of interaction of two neighbouring "moduses" (two

---

<sup>5</sup>Latin *binarus*: "two-sided, doubled, made up of two parts, supported by the comparison, alignment or opposition of the two parts (members)." (Kvietkauskas 1985: 69)

<sup>6</sup>For example, in the *sutartinė* "Trys trys keturios broliai klėtys" (SIS 364a) the intonation of sounds *G* and *C sharp* are more free, according to Ambrazevičius, than the sounds of *A* and *B* (the intonation of other notes is even more loose). This means that the sounds *A* and *B* perform the function of tonal support, they form the nucleus of the scale. (Ambrazevičius 2004:137)

binary poles) mutually tuned up by a second interval. A bichord of one "modus" (a third) seems to be framed by a central sound of the other "modus" that turns it into the central point of the whole scale, an axis of crossing (ex. 6).

In parallel: esthetics of the ancient Chinese (5 sounds are treated as a unity of the *Yin* and *Yang* counter forces of the Universe<sup>7</sup>); Christian cross as the integrity of the world (a vertical and horizontal, the sky and the earth) that consists of four branches, "cross centre," symbol, etc. A similar idea can be noticed in some dancing *sutartinės*: four singers are moving in a circle pointing with one hand into the circle centre (this is a symbol of a turning cross or swastika). In this central point (where all singers' hands are placed) all spiritual energy shall be concentrated.

It is known that ancient Chinese philosophers used "*Yin*" and "*Yang*" to explain the changes that occur in nature. All things and phenomena in the universe contain two opposite aspects, which are at the same time interdependent and conflicting. These opposite principles are complementary to one another, yet may also be in opposition to each other. This concept is very close to the interpretation of the musical structure of *sutartinės*, based on the understanding of harmony (*sutarimas*) as conflict and interconnection of binary elements. So, I think it is worth trying to search for a link between this structure and instrumental polyphonic music, first, the number five in instrumental music tradition.

I would like to draw attention to *sutartinės* of vocal origin; certain ones are played on five-string *kankles* "the Lithuanian type of zither," two *daudytės* "long wooden trumpets" (played by two musicians: a bichord in one part and a trichord in another), or 5 *skudučiai* "multi-part whistles" or "panpipes" (played by two musicians: one by 2 and another by 3 pipes<sup>8</sup>). I am also to focus on polyphonic compositions<sup>9</sup> played on a set of 5 *ragai* ("horns") "wooden trumpets," and 5 *skudučiai*.<sup>10</sup> Traditional *ragai* set is made of 4–5 horns, and *skudučiai* set – of 5(6-7) pipes.<sup>11</sup> It should be noted that the predominant number is five (five sounds or five trumpets (pipes)). Usually five musicians are played on five trumpets.<sup>12</sup> But very often one of five trumpets sometimes produces not one but two sounds (one of them is produced by the way of overblowing), so the whole sound scale is not 5 but 6 sounds<sup>13</sup> (ex. 7).

The importance of five sounds (five trumpets) confirms a fragment of *sutartinė's* text (LLIM: 324) that resembles a Lithuanian traditional riddle: *Einorių lauki* "The Einoris [guys] in the field" *Pinkī vilkai kaukia* "Five wolves howling"<sup>14</sup> ("five howling wolves" means five trumpet musicians).

<sup>7</sup>In ancient times, the number 5 symbolized the sacred alliance of the Father Sky (= 3) and the Mother Earth (= 2).

<sup>8</sup>See: LLIM 10–29, 31–34, 36, 40, 41.

<sup>9</sup>Some *ragai* and *skudučiai* compositions are purely instrumental polyphony, related to *sutartinės*, grounding their sounds on a cluster of 5 (6-7) related sounds in rhythmic formulas; a sharp ring, syncopated rhythm, ostinato form and others are its only links to "true" *sutartinės*.

<sup>10</sup>Compositions for 5 *skudučiai*: LLIM 56, 57, 60–62, 65, 78, 79, 81, 86, 89, 96, 97.

<sup>11</sup>As Ambrazevičius noticed, acoustical analysis of the tunings of *skudučiai* and *ragai* shows likeness to the musical scales of *sutartinės*. The tunings "were generally not based on diatonics similar to equal temperament". (Ambrazevičius 2005: 20)

<sup>12</sup>Compositions for 5 *ragai*: LLIM 97, 106, 108, 112, 113, 114.

<sup>13</sup>See: LLIM 98, 100–104, 107, 109–111, 115–117, 119, 121. Sometimes four musicians are played on four *ragai* (trumpets), in this case one of trumpets produces 2 sounds (by the way of the overblowing) so we have 5 different sounds. For example, "*Ridikas*" ["The main root of the tree"] (LLIM 95).

<sup>14</sup>Stasys Paliulis explains that men used to blow horns in the Tautodvaris area; Stanislovas Einoris (b. 1853) was one



What was significant to a five-sound scale was that the vast majority of *kanklės* which were used to perform *sutartinės* had five strings (actually, *kanklės* may have four, six or seven strings, yet their number is considerably small). As it is known, musicians would play on the *kanklės* at the crack of dawn or during sunset, because the time when darkness and light change places believed to be sacral.<sup>15</sup>

Five-string *kanklės* is homogeneous with archaic string instruments of other nations, mostly with instruments of the zither family, such as *nares-jux* (played by the Khanty people) and *sangkultap* (played by the Mansi people) – that is, a "musical or singing tree," "God's loved five-string tree," "God's singing voice." When this instrument is played, five strings accommodate to five different sounds (i.e., the "shortenings" of strings are not used while covering them by the finger). Shamans played this instrument (instead of the drum), so did singers, musicians, and doctors *arachta-ku*. Every name being attributed to this instrument assumes ritual and metaphorical implications representing its primal sacerdotal function (Shestalov, 2011; Gippius, 1988, etc.). This instrument bears a certain resemblance to the Finnish and Karelian five-string *kantele*, which was played by Väinämöinen, an epic character in Finnish folklore. The Chinese five-string zither *sə* was designed by ShiDa who, by playing this instrument, sought to make *in-ci* come into being; to make life be ingrained; and to restore a cosmic order. ("In ancient times the world was ruled by Zhongshan Shi. That was the time of stormy winds and a huge concentration of *yan-chi*, which made it impossible for a seed and fruit to ripen. Shi Da, therefore, created a five-string zither *sə* to bring forth *yin-chi* and place life in the position of strength").<sup>16</sup>

The foregoing would make it possible to suppose that scales of five sounds (a specific system that includes vocal and instrumental music) might have been associated with a bygone worldview – perhaps, with an old numbering system wherein the human hand was an important measurement element, that is, a palm with five fingers. Perhaps due to this reason, a precise relationship between separate sounds (a normative scale of sounds) was not as important as the number of sounds, namely five. Lithuanian *sutartinės*' singers and players of *skudučiai* and wooden trumpets would tune the same sequence of sounds slightly differently each time, seeking for the so-called sense of the "perfect clash of voices" of maximum roughness amid their musical performance. All this demonstrates that we are referring to a very old (pre-scale) musical thinking in which interdependent sounds are roughly tuned, in other words, "by eye" (or by "ear").

---

of the more famed horn blowers (LLIM: 345).

As religious scholar Gintaras Beresnevičius noticed, the sources let us understand that many of objects were

<sup>15</sup>Ethnomusicologist Romualdas Apanavičius, recalling the article "*Kanklės in Mythology, Legends and Folklore of Our Land and by Our Neighbors*" (published in the Lithuanian magazine *Vairas* in 1937) written by Juozas Žilevičius (1891-1985), an outstanding Lithuanian musician who emigrated to the USA in 1929, pays attention to its topicality. "Drawing on the comparative research of the Lithuanian, Latvian, Finnish, Russian folklore and on the mythology of the ancient Greece, the author made conclusions regarding the common origins and purpose of the string instrument *kanklės* of the Baltic peoples. (Apanavičius 2011: 275) According to Žilevičius, the first *kanklės* was made of bone and its making used to be connected with water. This instrument used to be played by the epic heroes: e.g., by Väinämöinen from the Finnish (Karelian) "*Kalevala*" and by Sadko from the Russian Novgorod' cycle of epic songs. The activities of both heroes remind of those by the ancient Greek mythological characters Orpheus and Hermes, who used to play the string instruments as well. Than connections between the motives from the Baltic folklore and the ancient Greek mythology, according to the author, could have developed due to the basic similarities inherent in the global human culture in general. (Ibid)

<sup>16</sup>Tkachenko, 1990: 56.

Since *Sutartinės* (a system of archaic polyphonic music) are known to be an integral part of ancient culture (ceremonies and rituals), it is plausible that they may have assumed a sacral meaning. I believe that to investigate such type of music with no regard to the contexts of its existence (firstly, to the old – pre-Christian – Baltic worldview) would not suffice.<sup>17</sup> The above-mentioned number 5 being interlaced with a definite number of sounds (or pipes, trumpets, strings) has been enigmatic until now. This number in the world outlook of Lithuanians (Balts) is not as important as numbers 2, 3, 9 (which are often mentioned in song texts and stories). Still, its significance being not denied in the system of hierarchical polyphonic music makes one search for a different sort of relationship (with the Finno-Ugric world or with the East; not once have I already spoken about the proximity of *sutartinės*' music to the musical aesthetics of the East). Obviously, researchers have just started to examine this topic which poses a challenge for future scientific investigations.

### Abbreviations

LLIM [Lithuanian abbreviation, reference to] S. Paliulis, Ed., *Lietuvių Liaudies Instrumentinė Muzika* 'Lithuanian Instrumental Folk Music,' Vilnius, 1959.

SIS [Lithuanian abbreviation, reference to]: Z. Slaviūnas, Ed., *Sutartinės: Daugiabalsės Lietuvių Liaudies Dainos* 'Sutartinės: Polyphonic Lithuanian Folk Songs', Edition 1, 2, Vilnius, 1958, and Edition 3, Vilnius, 1959.

### Bibliography

Ambrazevičius, Rytis. (2003). "Sutartinių darna: psichoakustinis aspektas" ("Tuning of sutartinės: Psychoacoustical aspect"). In: *Lietuvos muzikologija*, 4. Pp. 125–135.

Ambrazevičius, Rytis. (2004). "Psichoakustiniai darnos rekonstravimo metodai" ("Psychoacoustical approaches of reconstruction of scales"). In: *Tautosakos darbai*, XX(XXVII). Pp. 133–149

Ambrazevičius, Rytis. (2005). *Psychoacoustic and cognitive aspects of musical scales and their manifestation in Lithuanian traditional singing*. Vilnius: Lithuanian academy of music and theatre. Summary of the Doctoral Dissertation [manuscript].

Ambrazevičius, Rytis. Wiśniewska, Irena. (2009). "Tonal hierarchies in Sutartinės". In: *Journal of interdisciplinary music studies*, 3 (1&2). Pp. 45– 55.

---

<sup>17</sup>As religious scholar Gintaras Beresnevičius noticed, the sources let us understand that many of objects were regarded as sacral but they were not cult objects. "Sacrality generates respect but not glorification or avoidance to violate it or to destroy verges of sacral and profane spaces. The same cases of sacrality of nature are revealed in the Indo-European religions but neither Greek nor Celtic or Italic religions are turned by investigators into the nature cults. They are simply presented as separate religions existing according to their natural laws, containing sacral objects or acts performed in nature; but these are sacrificed not to nature, but to deities." (Beresnevičius 2005: 92)

- Ambrazevičius, Rytis. (2006). "Darnos universalijos etnomuzikologijoje ir muzikos psichologijoje" ("Universals of musical scale in ethnomusicology and psychology of music"). In: *Tautosakos darbai*, XXXI. Pp. 90–109.
- Apanavičius, Romualdas. (2011). "Juozas Žilevičius ir lietuvių liaudies muzikos instrumentai". In: *Tautosakos darbai*, XLI. Pp. 257–275.
- Beresnevičius, Gintaras. (2005). "Gamta ir šventumas. Senovės lietuvių religijos „gamtiškumo“ klausimu" (Nature and Sacrality. On „Naturality“ of the Ancient Lithuanian Religion). In: *Gamta ir religija (Religion and Nature): Senovės baltų kultūra [Ancient Baltic Culture]*. E. Usačiovaitė, comp. Pp. 64–92. Vilnius: Versus Aureus.
- Budrys, Robertas. (2016). *Statistical study on scales of Lithuanian vocal tradition: acoustical and cognitive aspects*. Kaunas: Kaunas University of Technology. Summary of the Doctoral Dissertation [manuscript].
- Janeliauskas, Rimantas. (2001). "Binarika kaip komponavimo bendrybė" (Binarics as a Common Trait of Composing). In: *Lietuvos muzikologija*, 2: 6–21.
- Kvietkauskas, Vytautas. (1985) (ed. in chief). *Tarptautinių žodžių žodynas (Dictionary of international words)*. Vilnius: Vyriausioji enciklopedijų redakcija.
- Račiūnaitė–Vyčiniienė, Daiva (2002a). *Lithuanian polyphonic songs sutartinės*. Vilnius: Vaga Publisher.
- Račiūnaitė–Vyčiniienė, Daiva. (2002b). "Lithuanian Schwebungsdiaphonie and its South and East European Parallels". In: *The World of Music*. Traditional music in Baltic countries [Bauman, Max Peter, ed.], 44(3): 55–77. Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung.
- Račiūnaitė–Vyčiniienė, Daiva. (2003). "Sutartinių darna: kognityvinis aspektas" ("Tuning of sutartinės: Cognitive viewpoint"). In: *Lietuvos muzikologija*, IV: 136–143. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija.
- Tsereteli Zaal, Veshapidze, Levan. (2015). "On the Georgian traditional scale". In: *The Seventh International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. Pp. 288–295. Editors: Tsursumia, Rusudan and Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.
- Gippius, Eugeni. (1988). "Ritualnie instrumentnie naigrishi tantsev medvejego praznika obskikh ugorov (mansi) kak muzikalno – istoricheski istochnik" ("Ritual instrumental dances of the Bear Festival of the Ob Ugrians (Mansi) as a musical and historical source"). In: *Polklor. Kompleksnaia tekstologija (Folklore. Complex Textology)*. Pp. 6–23. Moscow: Nasledie.

Shestakov, Vladimir. (2011). *Musikalno instrumentalnaia traditsia – I dramaturgicheskie osobennosti medvezhego prazdnika obskikh ugrov (Musical– instrumental tradition and dramatic features of the Bear Festival of Ob Ugrians)*. Sankt–Peterburg: Rossiiski institut istorii iskustv. Dissertation [manuscript].

Tkachenko, Grigorii. (1990). *Kosmos, musika, ritual (Cosmos, Music, Ritual)*. Moscow: Glavnaia redaktsia vostochnou literaturi.

მაგალითი / Example 1. Sutartine "Pempė kuoduota" (LLIM 12).



მაგალითი / Example 2. "Dobilėl baltasai, čiuōto" (SIS 744)



მაგალითი / Example 3. "Či važiūki, svačiute" (SIS 983a).



მაგალითი / Example 4. "Aviža praše" (SIS 191a).



მაგალითი / Example 5. "Skumboj, ŗauniai joj" (SIS 163).



მაგალითი / Example 6. "Bėk, bare, bėki"



Bek, bar-re, be-ki, bek, ba-re-li, be-ki  
Bėk, ba-re, bė-ki, bėk, ba-re-li, bė-ki

sker-sai lou-ke-li ir pa-jil-gai.  
sker-sai lou-ke-li ir pa-jil-gai.

მაგალითი / Example 7. "Skudutis" (LLIM 98).



$\text{♩} = 72$   
Tu-tu-tu, sku-du-ti, To-ta-ta-to, tu, tu u-tu-ū, Un-tu-ti, Tiu, tiu, un-tu-ti, Aa-pū, A-pu, a-pu, aa-pū.

Tu-tu-tu, u-tu-ū, Tū-tu-tu u-tu-ū.

მრავალხმიანობა სასულიერო მუსიკაში

POLYPHONY IN SACRED MUSIC





### იოანე პეტრინის სამუსიკო ტერმინოლოგიის საკითხისათვის

შუა საუკუნეების დიდი ქართველი მოაზროვნის, ღვთისმეტყველისა და ფილოსოფოსის იოანე პეტრინის (XI-XIII.) თხზულებები ძველი ქართული ლექსიკის კვლევის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი წყაროთაგანია. სამწუხაროდ, პეტრინის ფილოსოფიის სხვადასხვა ასპექტით კვლევისას სათანადო ყურადღება არ მიექცა მის თარგმანებში წარმოჩენილ სამუსიკო ტერმინოლოგიას. ნიშანდობლივია, რომ ქართული სამწერლობო თუ ხალხური ლექსიკა, რაც მთავარია, სიმღერა-გალობის პრაქტიკა, არ იცნობს პეტრინისეულ სამუსიკო ტერმინოლოგიას. აღნიშნული გარემოება აჩენს ლოგიკურ შეკითხვას: რა წყაროებით ისარგებლა პეტრინმა?

პეტრინის მსოფლმხედველობისა და შემოქმედებითი მეთოდის გათვალისწინების გარეშე შეუძლებელია გაგებულ იქნას მისი მუსიკალურ-ესთეტიკური აზროვნების საფუძვლები. **რითაა ქართული მუსიკის ისტორიისათვის მნიშვნელოვანი მისი თხზულებები?**

1. უპირველეს ყოვლისა, იმით, რომ შუა საუკუნეების ქართველ მოაზროვნეთა შორის, ის, ფაქტობრივად, ერთადერთია, ვინც მსჯელობს მუსიკალური ხელოვნების კანონზომიერებებზე და შემეცნების საშუალებად იყენებს მას.

2. პეტრინის სამუსიკო ანალოგიები, უპირობოდ, პეტრინისეული, ორიგინალურია. მათში, მრავალხმიანობის დამადასტურებელი სამუსიკო ტერმინოლოგიაა წარმოდგენილი. შუა საუკუნეების ფილოსოფიურ ლექსიკაში „ჰარმონია ფართოდ გავრცელებული ფილოსოფიური კატეგორიაა; **სამუსიკო ანალოგიებში პეტრინი ტერმინ „ჰარმონიის“ ნაცვლად ქართულ ტერმინოლოგიურ შესატყვისს – „მორთულებას“ იყენებს.**

ცნება „მორთულების“ გამოყენების შემთხვევას, პეტრინის თხზულებების გარდა, სხვა ქართულ წერილობით წყაროებში, ფაქტობრივად, არ ვხვდებით. სამუსიკო ანალოგიებში კი, სამყაროს დიალექტიკაზე მსჯელობისას, მის გამოყენებას კანონზომიერი, სისტემური ხასიათი აქვს (ფირცხალავა, 2008: 86-87; 2010: 534).

აღიარებულია, რომ იოანე პეტრინის ენა ბერძნული საფილოსოფოსო და მშობლიური ლექსიკითაა ნაკვები. მის თხზულებებში გვხვდება ბერძნულიდან კალკირებული ტერმინებიც და, ასევე, ცნებათა მთელი წყება, რომლებიც ნასაზრდოებია ქართულ ხალხური ლექსიკით და პეტრინის სიტყვათშემოქმედების შედეგს წარმოადგენს (მელიქიშვილი, 1986: 203). სწორედ ამ უკანასკნელთ განეკუთვნებიან როგორც სასიმღერო ხმათა სახელწოდებები „განმარტების“ ბოლოსიტყვაობაში („მზახრი, ჟირი, ბამი“), ისე კატეგორია „ჰარმონიის“ („რთვა“ და „ნართი“ ფუძის მქონე) ქართული ტერმინოლოგიური შესატყვისები.

პეტრინს არაერთი ბერძნული ლექსემა აქვს უცვლელი სახით გადმოტანილი, მაშ, რატომ მიიჩნია დიდმა მოაზროვნემ საჭიროდ, მაინცდამაინც ბერძნულში ასე გავრცელებული, ტერმინ „ჰარმონიის“ ახალი, ქართული ტერმინით ჩანაცვლება?

XI-XII საუკუნეების საქართველოს გარეთ არსებულ სასულიერო კერებში მოღვაწე ქართველ მწიგნობართა მიზანს წარმოადგენდა **ბიზანტიური კულტურულ-მწიგნობრული მონაპოვრების მაქსიმალური ათვისება და მასთან გაცოლება-განონასნორება, რათა მიღებული გამოცდილებით, მოძიებულიყო დამოუკიდებელი გზები ორიგინალური, თავისთავადი ეროვნული კულტურის შესაქმნელად** (მელიქიშვილი, 2006: 6). ამგვარი მიზნის

განხორციელება კი ეროვნული სამნიგნობრო ლექსიკის დახვეწასა და გამდიდრებას მოითხოვდა. ქართული მეცნიერული თეოლოგიურ-ფილოსოფიური ენის დამკვიდრების თვალსაზრისით, გამორჩეულია გელათის საღვთისმეტყველო-ლიტერატურული სკოლა, რომლის ღირსეული წარმომადგენელია იოანე პეტრინი, ვინც დაუზოგავად იღვანა ქართული ლექსიკის სიტყვანარმოების შესაძლებლობის გამოსავლინებლად, რათა ქართული ენა თავისი გამომსახველობის ძალით „გონიერ ხედვათა მომარჯვე ბერძნული ენის“-თვის გაეტოლებინა:

პეტრინი აღიარებს, რომ თარგმნისას ზედმიწევნით არ მისდევს ორგინალის ტექსტს; იგი, ფაქტობრივად, იძლევა ახალ ტექსტს, გამართლებულს როგორც რწმენითი-დოგმატური, ისე გონებითი-ფილოსოფიური თვალსაზრისით. იმ ქართველ მოღვაწეთაგან განსხვავებით, რომლებიც კრძალვით ეკიდებოდნენ სათარგმნ თხზულებებს, პეტრინის მთარგმნელობითი მეთოდის მთავარი პრინციპი სითამამე, თავისუფლებაა; მიზანი კი თავისი გვარტომის ხალხისათვის ანუ ქართველთათვის, უბრალო ყოფითი ენისაგან აღმატებული საფილოსოფო ენის შექმნა: „**აღვიშურვე მე ტომისათვის გვართა ჩემთასა (რომ) მიდმოოზაი ენისაი გალექსებული და მესხუეი მდაბრიონთაგან (შემექმნაო) – ამბობს იგი თხზულების ბოლოსიტყვაობაში (პეტრინი, 1937: 220; მელიქიშვილი, 2006: 45).**

პეტრინის საფილოსოფოსო და სამუსიკო ტერმინოლოგია საგანთა სახელდების შესახებ ბერძენ მოაზროვნეთა შეხედულებების ერთგული გამზიარებელია; მაგ., ორიგენეს აზრით: „**სიტყვებს ზებუნებრივი ძალა აქვთ, ისინი შესაბამისი საიდუმლოს მონაწილეები არიან**“; პროკლე წერს: „**სიტყვა ასახვას, იდეათა თუ საგანთა ხატა, თითოეული სახელდება გარკვეული საზრისის მატარებელი უნდა იყოს, რადგან სახელდება საგანთა შემეცნება**“ (ალექსიძე, 2008: 255, 259).

პეტრინის მიერ ამ მოთხოვნების გათვალისწინებითაა წარმოებული სამუსიკო ტერმინები: „**მორთულება**“, „**მრთველი**“, „**სამუსიკელოთა რთვანი**“, „**მზახრი**“, „**ჟირი**“, „**ზამი**“, „**ერთობაი შეყოვლებისაი**“. რა საზრისს დებს, რისი განსახოვნება სურს ბერძნული ჰარმონიის მისეულ ტერმინოლოგიურ შესატყვისში – „**მორთულება**“ – ქართველ მოაზროვნეს?

პეტრინის ლექსიკის მკვლევართა მიხედვით, ტერმინთა წარმოებისას იგი მკაცრად იცავს სისტემურობას. ცნებათა ცალკეული ჯგუფისათვის ამოსავალად იგი ერთ ძირს ირჩევს, რაც მისი სიტყვათწარმოების ძირითადი პრინციპია (მელიქიშვილი, 1986:203). ცნებათა შემდეგ ჩამონათვალს: ღმ — ე-რთი (ანუ ღრმა-ერთი) / ე-რთი / ა-რთი / ნაე-რთი / ნა-რთი / რთვა / რთუ-ლი / და-რთუ-ლი / მო-რთუ-ლი / მო-რთუ-ლება / მ-რთვე-ლი/ მმა-რთვე-ლი ერთი საერთო ძირი გააჩნია.

მოცემულ ჩამონათვალში, ერთს, რომელიც რიცხვთა საწყისია, ერთ-ს, რომელიც უზენაესი „ერთი“-ს რიცხობრივი სიმბოლოა, საერთო ძირი აკავშირებს ცნებებთან „რთვა“, „ნართი“. ქართულ ლექსიკონებში „ნართი“ განმარტებულია, როგორც რამდენიმე (3) ძაფის წვერისაგან შეკრული წნული, ნაწილებისაგან შედგენილი ნა-ერთი; სწორედ კონკრეტული ქმედების აღმნიშვნელი ცნება „რთვა“ და ამ ქმედების შედეგად მიღებული წნული, „ნართი“ წარმოადგენენ კატეგორია ჰარმონიის პეტრინისეული ტერმინოლოგიური შესატყვისის „მორთულების“ სემანტიკურ საყრდენს.

სამყაროში მიმდინარე დიალექტიკური ურთიერთმიმართებანი პეტრინის მიერ აღქმულია, როგორც „რთვის“ პროცესი. სამყარო, უზენაესი „ერთისა“ და „მრთველის“ მიერ „დართული“ მატერიალური სხეულია. სამყაროს დიალექტიკის შემომქმედი და წარმმართველი უზენაესი „ერთი“, პეტრინის ხატოვანი ეპითეტით „მრთველია“. თანამედროვე ქართული ტერმინ „მმართველი“-ს შინაარსობრივი კავშირი პეტრინისეულ „მრთველთან“, ვფიქრობთ უეჭველია.

რა აქვს საერთო და აზრობრივად რა განასხვავებს „მორთულებას“ „ჰარმონიისაგან“?

**ჰარმონია** – პითაგორელებიდან მომდინარე რაციონალური, დაპირისპირებულ-თა ერთიანობის, წინააღმდეგობრივთა კავშირის, დიალექტიკის აღმნიშვნელი წმინდა ფილოსოფიური კატეგორიაა.

პეტრინი ფილოსოფიურად მოაზროვნე ღვთისმეტყველია, რომლის წარმოდგენასაც, სამყაროში მიმდინარე დიალექტიკურ მოვლენებთან დაკავშირებით, თეოლოგიური და ესთეტიკური თვალსაზრისი მსჭვალავს. შესაბამისად, მისი „**მორთულება**“ არა მხოლოდ დიალექტიკის აღმნიშვნელი, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, ამ დიალექტიკის შემომქმედის, ანუ („უოცნო“) შეუცნობელი ერთის სახესთან დაკავშირებული, ესთეტიკური ნიშნით დატვირთული თეოლოგიურ-ფილოსოფიური კატეგორიაა.

„განმარტება“-ს ბოლოსიტყვაობაში წარმოდგენილი სამუსიკო ტერმინოლოგია, ხმათა სახელწოდებანი: „მზახრი“, „ჟირი“, „ბამი“ და მრავალხმად მღერის აღმნიშვნელი დეფინიცია – „ერთობად შეყოვლებისად“, ქართული ლექსიკით ნასაზრდოები, პეტრინისეული მხატვრული განსახილველების შესანიშნავი ნიმუშებია.

„**მზახრი**“ - ზახილის, ანუ ძახილის მომქმედს (შემსრულებელს) (უნდა გულისხმობდეს. „სიტყვის კონაში“ (XVIII-ის ქართული ლექსიკონი) ზახილი — მაღალხმინობას, ზახება-ძახილს გულისხმობს.

პეტრინის ლექსიკის მკვლევრების აზრით, მის სიტყვათშემომქმედებაში დასავლეთ საქართველოს ლექსიკის გამოყენების ტენდენცია ფიქსირდება. მეგრულ ენაზე „ჟირი“ რიცხვით სახელ 2-ს აღნიშნავს. სავარაუდოდ, ერთ-ერთი ხმის სახელდებისათვის რიცხვითი სახელის გამოყენებით პეტრინმა სამხმიან გალობაში პირველი ხმის მნიშვნელობა წარმოაჩინა; თუმცა, პეტრინის „სიტყვათშემომქმედების“ ორიგინალობის გათვალისწინებით, ხომ შეიძლება, ისიც დავუშვათ, რომ „ჟირის“ სახელდების საზრისი მეტის დამტყვია და მასში პეტრინმა ქართული სასიმღერო პრაქტიკისათვის ჩვეული ისეთი შემთხვევაიც გაითვალისწინა, როდესაც სამხმიან ჰანგში წამყვანის ფუნქცია სწორედ მეორე (შუა) ხმას ეკისრებოდა?

სახელდება „**ბამ**“ პეტრინს ნასესხები უნდა ჰქონდეს ცნებიდან „**ერთბამ**“, რომელიც ქართულ წერილობით ძეგლებში დადასტურებული ლექსებაა და მრავლის ერთდროულ ქმედებას აღნიშნავდა. სწორედ აღნიშნული საზრისით უნდა იყოს განპირობებული მესამე ხმის სახელდებასთან დაკავშირებული პეტრინის არჩევანი. ვფიქრობთ, რომ სახელდებით „**ბამ**“ პეტრინმა საკრავიერ თანხლებასთან ასოცირებული „ბანი“ ჩაანაცვლა, როგორც არა საკრავიერი თანხლების აღმნიშვნელი ლექსება, არამედ როგორც სამხმიან ვერტიკალში დაბალი რეგისტრის მქონე ხმის კონკრეტული სახელწოდება (ფირცხალავა, 2014: 117).

იმთავითვე უნდა განვმარტოთ: ძალიან შორს ვართ იმ აზრისაგან, რომ პეტრინს მივანეროთ მრავალხმად აზროვნების სამუსიკო ტერმინოლოგიის წარმოების პირველობა. თუმცა, დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ პეტრინმა შექმნა ადგილობრივი მუსიკალური პრაქტიკის მონაცემებით ნაკარნახევი სამუსიკო ტერმინოლოგია, რომლითაც დააფიქსირა და აღწერა მისი დროისათვის განვითარების დასრულებულ სტადიაზე მყოფი, სამ ხმად განწყობილი მუსიკალური სტრუქტურა.

**რა საზრისი შეიძლება ედოს საფუძვლად მრავალხმად მღერის პროცესის აღმნიშვნელ პეტრინისეულ ტერმინ-დეფინიციას – „ერთობად შეყოვლებისად“?**

პეტრინის ლექსიკის მკვლევრების მიხედვით, „ყოვლობა“ აბსტრაქტული შინაარსის განსაზღვრებითი ნაცვალსახელია, რომელიც სიმრავლის მთლიანობას გულისხმობს (მელიქიშვილი, 1975:74). „ყოვლობა“, „შეყოვლება“, „ყველა“ – საერთო ფუძისა და აზრობრივად საერთო შინაარსის მქონე ცნებებია. ქართული სიმღერების ტექსტებში შემორჩენილი მონოდებები: „ააყო(ვ)ლე“, „ამაყო(ვ)ლე“ – ყველასთან ერთად („ერთობაი შეყოვლებისაი“-თ) მღერას გულისხმობს; ვფიქრობთ, ასე უნდა იქნას გაგებული ამ ტერმინში პეტრინის მიერ ნაგულისხმევი საზრისი.

ქართველთა მრავალხმად მღერის უნარი, პეტრინის მიერ მხოლოდ ჩვეულ ტრადიციად არ აღიქმება; მრავალხმად ერთობით მღერა მისთვის უაღრესად ფასეული, წმიდა სამების ერთების შესადარი, მაღალმხატვრული ეროვნული ღირებულება; ამდენად, ქართული მუსიკის ისტორიაში მრავალხმად მუზიკირების კონკრეტულად სახელმძღვანელო სწორედ პეტრინია. „ერთობად შეყოვლებისად“ მის მიერ მრავალხმად მღერის აღსანიშნავად ნაწარმოები, „მდაბრიონთაგან მესხუე“ ენაზე გამოთქმული, რამდენიმე ხმის გამამთლიანებელი ერთობის („შეყოვლების“) აღმნიშვნელი პეტრინისეული დეფინიციაა.

სამწუხაროდ, პეტრინის მიერ ოსტატურად ნაწარმოები სამუსიკო ლექსიკა მისი თხზულებების ფურცლებზევე დარჩა, მზის სინათლის უხილავად. რატომ ვერ დამკვიდრდნენ პეტრინის ესთეტიზმით გაჯერებული ხატოვანი მუსიკალური სახელდეები ქართულ ლექსიკაში?

ამის ერთ-ერთ მიზეზს მეცნიერები ხედავენ XIII საუკუნიდან საქართველოში შექმნილ მიმდევარ პოლიტიკურ და კულტურულ-ეკონომიკურ ვითარებაში, რასაც ქვეყნის განვითარების წყვეტა მოჰყვა. პეტრინის შემდეგ ქართული ტრადიციული მუსიკალური აზროვნების მხატვრულ-ესთეტიკური ღირებულების შეფასებით არავინ დაინტერესებულა; მის მიერ საფუძველდებული მუსიკალურ-ესთეტიკური აზროვნების კვალი XIX საუკუნემდე წყდება. პეტრინის საფილოსოფოსო ლექსიკის, მით უმეტეს, სამუსიკო ტერმინოლოგიის უგულებელყოფის მიზეზს, ალბათ, სარწმუნოდ ხსნის ლექსიკოგრაფიაში აღიარებული ერთი მნიშვნელოვანი მოსაზრება, რომლის მიხედვით, მხოლოდ ერთი მოაზროვნის, ან თუნდაც ლიტერატურული სკოლის მიერ წარმოებული ახალი ტერმინი ძნელად აისახება სალიტერატურო, მით უმეტეს, ხალხურ ყოფით ლექსიკაში (მელიქიშვილი, 1999: XX)

**„თვის და ხატად წარმოქმნის ყოველი წარმოქმნილი ყოველსა თვისგნით წარმოქმნილსა“** (პეტრინი, 1937: 71,30). პეტრინის ეს ზოგადი, მაგრამ აზრობრივად ტყუადი გამოხატულება ერთნაირი წარმატებით შეიძლება მიემართოს ყოველგვარ წარმოქმნილს, მათ შორის, ამა თუ იმ ეთნოსის მუსიკალურ შემოქმედებასაც. უდავოა, რომ თითოეული ეთნოსის მუსიკა სამყაროს მისეული ესთეტიკური აღქმის განმასახიერებელია. პეტრინს გაცნობიერებული აქვს, რომ მუსიკალურ გვარეობათა სიმრავლეში მუსიკალური ხედვისა თუ განსახიერების პრინციპები განსხვავებულია; რომ „ერთობაი შეყოვლებით“ მგალობელი ერისათვის ამგვარად მუსიკალური აზროვნება „თვისგნით წარმოქმნილი“ ბუნებრივი მოცემულობაა და ამ ნიჭს, მუსიკალური ჰარმონიის შეგრძნების ამგვარ უნარს, თავად სულიწმიდის ნებას, ქართველ ხალხზე გადმოსულ მის მაღლს მიაწერს ეს დიდი ქართველი მოაზროვნე.

### გამოყენებული ლიტერატურა

ალექსიძე, ლელა. (2008). *იოანე პეტრინი და ანტიკური ფილოსოფია*. რედ. თ. ირემაძე. თბილისი: თსუ გამომცემლობა.

მელიქიშვილი, დამანა. (1975). *იოანე პეტრინის ფილოსოფიურ შრომათა ენა და სტილი*. რედ. ნ. სუხიტაშვილი. თბილისი: განათლება.

მელიქიშვილი, დამანა. (1986). „იოანე პეტრინი. განმარტება პროკლე დიადოხოსის „ღმრთის-მეტყველების საფუძვლებისა“. სამეცნიერო შრომათა კრებულში: *არეოპაგტიული ძიებანი*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა.

მელიქიშვილი, დამანა. (2006). *გელათი. სხვა ათინა და მეორე იერუსალიმი*. თბილისი: თსუ.

პეტრინი, იოანე. (1937). *შრომები*. ტომი II. გამომცემელი შალვა ნუცუბიძე. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი.

ფირცხალავა, ნინო. (2008). „ჰარმონიის სადარი ქართული ცნება „მორთულება“ იოანე პეტრინის თხზულებაში „განმარტება“. *ტრადიციული მრავალხმიანობის III საერთაშორისო სიმპოზიუმი*. გვ. 84-91. რედაქტორები: ნურნუშია, რუსუდან და ჟორდანია, იოსებ. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი (ქართულ და ინგლისურ ენებზე).

ფირცხალავა, ნინო. (2010). „იოანე პეტრინის მუსიკალურ-ესთეტიკური აზროვნება ნემესიოს ემესელის „ბუნებისათვის კაცისა“-ს მიხედვით“. *ტრადიციული მრავალხმიანობის IV საერთაშორისო სიმპოზიუმი*. გვ. 531-540. რედაქტორები: ნურნუშია, რუსუდან და ჟორდანია, იოსებ. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი (ქართულ და ინგლისურ ენებზე).

ფირცხალავა, ნინო. (2014). „ებანი, ბანი, ბამის ურთიერთმიმართების საკითხისათვის“. *ტრადიციული მრავალხმიანობის VI საერთაშორისო სიმპოზიუმი*. გვ. 113-126. რედაქტორი: ნურნუშია, რუსუდან და ჟორდანია, იოსებ. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი (ქართულ და ინგლისურ ენებზე).

### FOR THE ISSUE OF IOANE PETRITSI'S MUSICAL TERMINOLOGY

Works of the great Georgian thinker, theologian and philosopher Ioane Petritsi (11<sup>th</sup>-12<sup>th</sup> centuries AD) represent one of the most important sources for the research of the ancient Georgian vocabulary (lexics). Unfortunately, during the research of Petritsi's philosophy from various aspects there has not been paid due attention to the prominent musical terminology presented in his translations. It is remarkable that neither the Georgian literary or folk vocabulary, and, what is the most important, nor the practice of singing and chanting are acquainted with Petritsi's musical terminology. The mentioned circumstances give rise to a logical question: what sources did Petritsi use?

Without the analysis of Petritsi's world outlook and creative method, it is impossible to understand the basics of his musical and esthetical thinking. **What makes his works so important for the history of Georgian music?**

1. Above all, by being actually the only one among the Georgian thinkers of the Middle Ages, who discusses regularities of the musical art and uses them as a means for the process of cognition.

2. Petritsi's musical analogies are unconditionally his own and original. They present the musical terminology certifying the presence of polyphony. In the philosophical vocabulary of the Middle Ages "harmony is a widespread philosophical category; **in musical analogies Petritsi uses the Georgian terminological equivalent "mortuleba" (Ancient Georgian: "Decoration") instead of the term "harmony."**

Occasions of the use of the notion "mortuleba," apart from the works of Petritsi, actually do not occur elsewhere in the other Georgian written sources. In musical analogies, during the discussion of dialectics of the Universe, its use has general, systematic character (Pirtskhalava, 2008: 86-87; 2010: 534).

It is widely accepted that Ioane Petritsi's language is fed from the Greek philosophers' and native vocabulary. In his works there occur the terms copied from the Greek language (as calcs) and also the whole range of notions which are supplied from the Georgian folk vocabulary and represents the result of Petritsi's creative wordart (Melikishvili, 1986: 203). Exactly to this latter group of notions there pertain names of the singing voices in the afterword of "Ganmarteba" (*mzakhri, zhiri, bami*) as well as the Georgian terminological equivalents of the category "harmony" (having *rtva* and *narti* as the roots).

Petritsi has copied many Greek lexemes in an unchanged form. So, why did the great thinker deemed it necessary to substitute the widespread Greek term "harmony" with its new, Georgian equivalent term?

The aim of the Georgian scholars of 11<sup>th</sup>-12<sup>th</sup> centuries, residing in the spiritual hearths beyond the borders of Georgia, was **to perform maximal assimilation of Byzantine cultural and scholarly achievements and to get equality and balance with them, so that, based on the acquired experience, seek independent routes to create the original, self-sufficient national culture** (Melikishvili, 2006: 6). To realize such an aim demanded to elaborate and sophisticate the national scholarly vocabulary. Gelati theological and literary school stood out in terms of

introduction of the Georgian scientific theological and philosophical language. Ioane Petritsi was the merited representative of this school, and he worked selflessly in order to reveal the world producing abilities of the Georgian lexical stores, in order to equalize the Georgian language to the "Greek language able of intellectual visions" by means of its expressiveness.

Petritsi admits that he does not follow exactly the original text in his translations; he actually suggests us a new text, justified by his confession and dogmatic views as well as his intellectual-philosophical points of view. As distinct from those Georgian figures who felt modesty when tackling the works to be translated, the main principle of Petritsi's translation method is boldness, freedom; what about his aim, it is to create for his compatriots, for the Georgians the philosophical language exceeding a mere existential language: **"Aspired I to [make] a fluent versified language for my tribe and clan people different from the common language full with barbarisms,"** remarks he in the afterword of his work (Petritsi, 1937: 220; Melikishvili, 2006: 45).

Petritsi's philosophical and musical terminology loyally follows the opinions of the Greek thinkers on the matters of name-seeking for objects; for instance, Origen Adamantius supposes: **"Words have supernatural power, they are participants of the respective mystery"**; Proclus writes: **"Word is a reflection, an icon of ideas or objects, each naming must be carrying a special thought, as to name objects is to cognize them"** (Aleksidze, 2008: 255, 259).

Musical terms such as *mortuleba*, *mrtveli*, *samusikelota rtvani*, *mzakhuri*, *zhiri*, *bami*, *ertobai sheqovlebisai* are all produced by Petritsi with the above-mentioned demands in mind. What thought is put in, what image is sought by the Georgian thinker in *mortuleba*, his terminological equivalent of the Greek word *harmony*?

According to the investigators of Petritsi's vocabulary, while producing terms, he strictly abides by the systemic principle. He chooses one root as an original point for a certain separate group of notions, and this is the main principle in his word formation (Melikishvili, 1986: 203). The following list of notions: gh-me-**rti** (Georgian: god) or ghrma-**erti** (Georgian: the Deep One)/ e-**rti** (Georgian: one) / a-**rti** (Megrelian: one), nae-**rti** (Georgian: compound) / na-**rti** (Georgian: spun yarn) / **rtva** (Georgian: spinning) / **rtu-li** (Georgian: complex) / da-**rtu-li** (Georgian: 1. spun; 2. appended) / mo-**rtu-li** (Georgian: decorated, adorned) / mo-**rtu-leba** (Ancient Georgian: harmony) / m-**rtve-li** (Georgian: spinner, thread manufacturer) / mma-**rtve-li** (Georgian: ruler) all have one common root.

In the given list, one, which is the origin of numbers, or *ert-i* in Georgian, which is the numeral symbol of the Supreme One, is connected with the common root with the notions: *rtva*, *narti*. In Georgian dictionaries *narti* is defined as a woven thread bound from several (usually, 3) fibers, or compound (*na-erti*) consisting of parts; exactly this notion denoting the concrete action, *rtva*, and thread or woven texture yielded as a result of this action, *narti*, represent the semantic supportive bases for Petritsi's terminological equivalent for *harmony*, namely, *mortuleba*.

Dialectic interrelations occurring in the Universe are perceived by Petritsi as a process of spinning (*rtva*). The Universe is a material body woven by the Supreme One (*erti*) and spinner (*mrtveli*). Creator and director of the universal dialectics, the Supreme One (*erti*), according to Petritsi's artistic epithet, is a spinner (*mrtveli*). We suppose, the contextual connection between the modern Georgian term *mmartveli* (governor, ruler) with Petritsi's *mrtveli* (*spinner*) is beyond doubt.

What have in common these two terms "mortuleba" and "harmony" and what makes the semantic difference between them?

**Harmony - is a pure rational philosophical category, originating at Pythagoreans, and**

### **implying dialectics of the unity of opposites, and links of contrarities.**

Petritsi is a theologian thinking philosophically, whose representations on the dialectic events occurring in the Universe, is penetrated by the theological and esthetical points of view. Accordingly, his *mortuleba* not just simply denotes dialectics, but, above all, represents a theological and philosophical category, which is connected with the image of the creator of this dialectics, the uncognizable ('uotsno') one, and loaded with esthetic signs.

Musical terminology presented in the afterword of "Ganmartebai" including the names of voices: *mzakhri*, *zhiri*, *bami* and the definition for polyphonic singing, *ertobai sheqovlebisai*, all represent brilliant examples of Petritsi's artistic imagination, nourished by the Georgian lexical stores.

**"Mzakhri" must be implying active implementor (performer) of 'zakhili' or call.** In "Sitkvis kona" (Georgian: *Bunch of words*, which represents a Georgian dictionary of 18<sup>th</sup> c.) "zakhili" means a loud voice or call.

By the opinion of investigators of Petritsi's vocabulary, there is manifested the tendency of using the Georgian vocabulary in his word formation process. In the Megrelian language "zhiri" means the numeral noun "two" (2). Presumably, using a numeral noun to name one of the voices, Petritsi has shown the importance of the first voice in the three-part singing; though, taking into account the original nature of Petritsi's "word creativeness," is it still possible to assume that the notion of zhiri holds even more information and Petritsi has foreseen also the practice quite usual for the Georgian singing practice, when the function of leader in a triphonic tune was carried by the very second (middle) voice?

The name '*bam*' Petritsi must have borrowed from the notion '*ertbam*,' which is a lexeme well attested in the old Georgian written monuments and denoted a simultaneous action of many subjects. This must be the very reason conditioning Petritsi's choice in connection with the naming of the third voice. We believe that with the nickname *bam* Petritsi has substituted the term *bani* which was a lexeme denoting instrumental accompaniment. What about *bam*, it is the concrete name for the voice having the lower register across the three-voice vertical line (Pirtskhalava, 2014: 117).

We must explain it at once: we are very far from the opinion to assign to Petritsi the pioneering of formation of the musical terminology corresponding to the polyphonic thinking. Yet, we can boldly assert that Petritsi has created the musical terminology dictated by the data of the local musical practice, thus fixing and describing the musical structure arranged for three voices and already being at the finished stage of development in his times.

### **What thoughts and meanings can be serving as a basis for Petritsi's term-definition of *ertobai sheqovlebisai*, denoting the process of polyphonic singing?**

According to the researchers of Petritsi's vocabulary, "*qovloba*" is a defining pronoun with abstract contents, which implies the unity of a multitude (Melikishvili, 1975: 74). *Qovloba*, *sheqovleba*, *qvela* (modern Georgian pronoun denoting: all) – all of them are the notions of the common root, having the common semantic meanings. Calls preserved in the texts of the Georgian songs such as: *Aaqo(v)le*, *amaqo(v)le* - imply to sing with all the others (in the style of *ertobai sheqovlebisai*); we suppose that this must be the correct understanding of the ideas implied by Petritsi under this term.

**The ability of Georgians to sing polyphonically is not perceived by Petritsi just as a habitual tradition; for him, singing polyphonically is an extremely valuable, highly artistic national value, comparable to the unity of the Holy Trinity; thus, in the history of the Georgian**



music, it is exactly Petritsi who dubbed the name to the production of music in many voices. “Ertobai sheqovlebisai” is the term produced by him in order to denote polyphonic singing, fixed in the language “different to paupers’ language,” being Petritsi’s definition for the unity (*sheqovlebai*) of several voices.

Unfortunately, the musical vocabulary, so masterly produced by Petritsi, has remained on the pages of his opus, without seeing much sunshine. Why have not been Petritsi's artistic musical names successful to be persistent in the Georgian language, weren't they saturated with high aesthetics?

As one of the causes of this outcome, scientists cite the pitiful political and cultural-economic situation that was created in Georgian since the 13<sup>th</sup> century AD, which was followed by the breach of the development of the country. Ever since Petritsi, no one seemed to be interested in assessment of the artistic and esthetical values of the Georgian traditional musical thinking; traces of the musical-aesthetical thinking initiated by him cease to exist prior to the onset of the 19<sup>th</sup> century. Causes of neglect of Petritsi's philosophical vocabulary, the more so, of his musical terminology, are perhaps reliably explained by an important opinion well recognized in lexicography, according to which, a new term suggested by just one thinker, or even by just one literary school, will be hardly fixed in the literary language, the more so, in the folk colloquial vocabulary (Melikishvili, 1999: XX).

“Every creator produces each his product as an image of himself” (Petritsi, edition 1937: 71, 30). Petritsi's this general, but mentally voluminous saying can be applied to any of the produced crafts, including the musical art of this or that ethnical entity. It is beyond doubt that the each ethnic entity's music is the image of their own aesthetic perception of the Universe. Petritsi has all the understanding of the fact, that the principles of musical vision or imaging differ from one another within the multitude of musical subtypes; that for a nation chanting with "ertobai sheqovlebisai" such musical thinking is a natural granted origins and this gift, such an ability to feel the musical harmony, the great Georgian thinker believes to be the will of the Holy Spirit itself, assigning it to the high blessing poured down on the Georgian people.

Translated by *Mikheil Gelashvili*

### References

- Aleksidze, Lela. (2008). *Ioane Petritsi and Antique Philosophy*. Tbilisi: Tbilisi State University Publishers.
- Melikishvili, Damana. (1975). *Language and style of the philosophical works by Ioane Petritsi*. Tbilisi: Ganatleba (a Georgian publishing house, the name literally meaning “Education”).
- Melikishvili, Damana. (1986). “Ioane Petritsi. Explanation of Proclus Diadochos’ “Principles of Theology”. In: *Areopagitic quests*, the collection of scientific works. Tbilisi: Tbilisi State University Publishers.
- Melikishvili, Damana. (2006). *Gelati. Another Athina and Second Jerusalem*. Tbilisi: Tbilisi State University.

Petritsi, Ioane. (1937). *Shromebi (Works)*. Vol. 2. Publisher Shalva Nutsubidze. Tbilisi: Tbilisi State University.

Pirtskhalava, Nino. (2008). "The Georgian notion "mortuleba" comparable to harmony in Ioane Petritsi's work "ganmarteba". In: *The 3<sup>rd</sup> International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. Pp. 84-91. Editors: Tsurtsunia, Rusudan and Zhordania, Ioseb. Tbilisi: The International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire (in Georgian and in English).

Pirtskhalava, Nino. (2010). "Ioane Petritsi's musical and esthetical thinking according to Nemesis of Emessa's "For the Nature of a Man". In: *The 4th International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. Pp. 531-540. Editors: Tsurtsunia, Rusudan and Zhordania, Ioseb. Tbilisi: The International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire (in Georgian and in English).

Pirtskhalava, Nino. (2014). "For the issue of interrelations of the terms ebani, bani, and bami". In: *The 6th International Symposium on Traditional Polyphony*. Pp. 113-126. Editors: Tsurtsunia, Rusudan and Zhordania, Ioseb. Tbilisi: The International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire (in Georgian and in English).

### ხმათა ფუნქციები და მათი როლი ქართული საეკლესიო საგალობლების მრავალხმიანობის ფორმირებაში

თანამედროვე მუსიკის თეორია ერთმანეთისგან მიჯნავს ცნებებს: წყობა და ფაქტურა. ცნობილი რუსი მუსიკისმცოდნის, ტ. ბერშადსკაიას აზრით, წყობა წარმოადგენს მუსიკალური ქსოვილის ორგანიზების ლოგიკას, ხოლო ფაქტურა, მისი რეალიზების გარეგნული მხარეა. ამ თეორიის მიხედვით, მუსიკაში წყობის მხოლოდ 3 ტიპი არსებობს: მონოდიური, პოლიფონიური და ჰომოფონიური (Бершадская: 1978). პოლიფონიური წყობა არ არის გაიგივებული პოლიფონიურ ფაქტურასთან და ჰომოფონიური წყობა ჰომოფონიურ ფაქტურასთან. პოლიფონიური ფაქტურით გადმოცემული ქსოვილი შეიძლება ორგანიზებული იყოს როგორც ლინეარული, ჰორიზონტალური ლოგიკით (მაგ.: შუა საუკუნეებისა და აღორძინების ეპოქის დასავლური პოლიფონიის ნიმუშები), ისე ჰომოფონიური, ვერტიკალური პრინციპით (მაგ.: მკაცრი სტილის პოლიფონიური ეპოქის თხზულებები). ამგვარი გაგებით, „წყობა“ ჰარმონიული სისტემის კორელატური ცნებაა – ჰარმონიული წყობის ჩამოყალიბება დაკავშირებულია მაჟორულ-მინორული ჰარმონიული სისტემის ფორმირებასთან, ხოლო პოლიფონიური წყობა – მოდალური ჰარმონიული სისტემის კუთვნილება.

რაც შეეხება ფაქტურას, ცნობილია, რომ მისი სახეები, პირველ რიგში, ხმათა რაოდენობის მიხედვით განირჩევა: ერთხმიანი და მრავალხმიანი. მრავალხმიანი ფაქტურის ტიპებს კი მუსიკალურ ქსოვილში ხმათა ფუნქციონალობის მიხედვით, ხმათა ერთმანეთთან მიმართებისა და მათი როლის მიხედვით განასხვავებენ.

თანამედროვე მუსიკოლოგიაში კარგადაა დამუშავებული თეორია ფაქტურისა და ხმათა ფაქტურული ფუნქციების შესახებ. მრავალხმიანი ქსოვილის შემადგენელი ხმების ფუნქციები ისეთივე მნიშვნელოვანი პარამეტრია მუსიკალური ქსოვილისა, როგორც ფუნქციონალობა ჰარმონიასა და მუსიკალურ ფორმაში. მრავალხმიანობის ფორმებში ხმების ფუნქციების მრავალგვარი მიმართება გვხვდება, რაც სტილური მაჩვენებლის მნიშვნელობას იძენს. წარმოდგენილ მოხსენებაში განხილულია ქართული საეკლესიო საგალობლების მუსიკალური ქსოვილის ძირითადი მაორგანიზებელი პრინციპები, ხმათა ფუნქციები და როლი პოლიფონიური მრავალხმიანობის ფორმირებაში.

იმისათვის, რომ განისაზღვროს ქართული გალობის პოლიფონიური მრავალხმიანობის ორგანიზების მთავარი პრინციპები, მიზანშეწონილად მივიჩნევთ წარმოადგინოთ თეორიული კონცეფცია, რომელსაც ვიზიარებთ და რომლის საფუძველზეც შევეცდებით ჩვენი დებულებების წარმოჩენას.

თავდაპირველად განვიხილავთ პოლიფონიური მრავალხმიანობის მთავარ მახასიათებლებს. პოლიფონია მუსიკალური აზროვნების ისეთ სისტემას წარმოადგენს, რომელსაც მრავალხმიანობის რეალიზაციისთვის გარკვეული ამოსავალი პრინციპები და მხატვრული საშუალებები გააჩნია. პოლიფონიური ფაქტურის შემდეგ ძირითად ტიპებს გამოყოფენ: 1. ჰეტეროფონია; 2. იმიტაციური პოლიფონია; 3. სხვადასხვა თემიანი, ან კონტრასტული (პოლიმელოდიური) პოლიფონია და 4. ფარული პოლიფონია. მიუხედავად პოლიფონიური აზროვნების გამოვლენის მრავალფეროვანი ფორმებისა, პოლიფონიური მოვლენების ფუძემდებლური პრინციპი მხოლოდ ორია, რაც შესაბამისად განსაზღვრავს პოლიფონიის გაგების ორ განსხვავებულ კონცეფციას. ცნობილი მუსიკოლოგი იულია

ევდოკიმოვა ერთს უწოდებს მელოსური ტიპის პოლიფონიას, ხოლო მეორეს – კომპლემენტარულ-იმიტაციურს.<sup>1</sup> პირველში – მელოსური ტიპის პოლიფონიურ თხზულებებში სანყისი თეზისის რეალიზება დაკავშირებულია მელოდიურად გაფორმებულ მუსიკალურ აზრთან, რომელიც რეალურად არსებობს და რომლის განვითარებაც ხორციელდება მუსიკალურ ნაწარმოებში. მეორე ტიპში – კომპლემენტარულ-იმიტაციური პოლიფონიის ნიმუშებში სანყისი აზრი მცირე მასშტაბის სიმბოლო-თემებით ექსპონირდება და ამიტომ, სანყისი თეზისი მელოსური ტიპის პოლიფონიისაგან სრულიად განსხვავებულ ბგერით და დროით სივრცეში ვითარდება.

მელოსური ტიპის პოლიფონია ისტორიულად პირველადია: იგი ვლინდება დასავლეთ ევროპული პროფესიული მრავალხმიანობის განვითარების სანყის ეტაპზე, სხვადასხვა ხალხის ფოლკლორულ მრავალხმიანობაში და აღმოსავლეთ ევროპის ქვეყნების მართლმადიდებლურ ტრადიციებში შემუშავებულ მრავალხმიანობის ფორმებში. მათ შორის, ქართულ ტრადიციულ მრავალხმიანობაში.

საქართველოს სხვადასხვა სამგალობლო ტრადიციისა (სამგალობლო სკოლის) და, ასევე, ერთი ტრადიციის სხვადასხვა სტილის (სადა, გამშვენებული) ნიმუშებში მრავალხმიანობის სხვადასხვა ფორმა გვხვდება – ჰეტეროფონიულიდან რთულ პოლიმელოდიურ სახემდე, ხმათა გადაჯვარედინებითა და ხმებში რიტმული არაერთგვაროვნებით.

ქართული საეკლესიო საგალობლების მრავალხმიანობის ფორმების მრავალფეროვნების დიდი ამპლიტუდის მიუხედავად (რაც, საკუთრივ მთავარი ჰანგის მელოდიური ნახაზის განსხვავებული სირთულითაა განპირობებული, იგი სხვა ხმებზეც აისახება და ხმებს შორის რიტმული და ინტერვალური კოორდინაციის განსხვავებული ფორმებს წარმოქმნის), ყველა სახისა და სტილის საგალობელი მელოსური ტიპის პოლიფონიას ემყარება: კომპოზიციას ყოველთვის უდევს საფუძვლად წინასწარ მოცემული, ერთხმიანი მზა მელოდიური ფორმულები, მათში არა მხოლოდ მთავარი აზრია გადმოცემული, არამედ კონცენტრირებულია ის წინაპირობები, რომლებიც მოცემული ერთხმიანი მოდელის მრავალხმიანი ხორცშესხმის მიმართულებას განსაზღვრავენ. საგალობლის მუსიკალური კომპოზიცია ყველა ხმაში მელოდიური განვითარების კანონზომიერებებზეა ორიენტირებული. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, კომპოზიციის ცენტრშია მთავარი ჰანგი და მუსიკალური ქსოვილის აგების პრინციპები უკავშირდება მელოსის თვისებების სრულ და მკაფიო წარმოჩენას. შედეგად მიიღება პოლიმელოდიური მრავალხმიანობა, სადაც პოლიმელოდიურობის გამოვლენის ფორმები სხვადასხვაგვარია: თანმხლები ხმები, შეიძლება, ახდენდნენ მთავარი ჰანგის დუბლირებას (შემოქმედის სკოლა, მაგ. 1), ან ერთი ახდენდეს დუბლირებას, მეორე კი სხვა მელოდიურ ხაზს ავითარებდეს (მაგ. 2), ან იყოს მთავარი ჰანგის ვარიანტი, მოცემული ჰანგის მელოდიური მასალიდან გამომდინარე (მაგ. 3).

აღნიშნულიდან გამომდინარე, პოლიფონიური განვითარების პრინციპები საგალობლებში დაკავშირებულია **ვარიანტულობასთან**, რომლის სახეები ცვალებადია სხვადასხვა სკოლის (სვეტიცხოვლის სკოლა, შემოქმედის სკოლა, გელათის სკოლა) და სხვადასხვა სტილის<sup>2</sup> (სადა, გამშვენებული, ჭრელი) საგალობლებში. მაგრამ მდგრადია მთავარი პრინციპი – **გამეორება განახლებით, ვარიანტული სახეცვლით, გამშვენებით**. საგალობლის ფორმა აგებულია დასრულებული ნაგებობების თანმიმდევრობაზე, ჯაჭვზე, სადაც თითოეული ნაგებობა ხშირად სანყისის, ან რომელიმე მუხლის ვარიანტს

<sup>1</sup>მრავალხმიანობის მელოსური კონცეფციის წარმოჩენას ეძღვნება იულია ევდოკიმოვას რამდენიმე ნაშრომი (იხ: Евдокимова, 2004, 2005; Евдокимова, 1983; Евдокимова, 2000).

<sup>2</sup>ქართული გალობის სამგალობლო სტილებთან დაკავშირებით ვრცლად იხ. ჯ. ჯანგულაშვილის დისერტაცია (2011).

ნარმოადგენს.

იმიტაციურობა ქართული გალობისათვის დამახასიათებელი არ არის. არა მხოლოდ იმ მიზეზის გამო, რომ იმიტაციის პრინციპი უცხოა ქართული მუსიკალური აზროვნებისათვის (რისი დასტურიცაა ქართული მუსიკის ფოლკლორული ნიმუშები). იმიტაციურობაზე უარის თქმა თავად „გასამრავალხმიანებელი“ ერთეულის – მთავარი მელოდიური ჰანგის ბუნებრივად განპირობებული ჩვეულებრივ, იმიტაციური პოლიფონიის მთავარი იმპულსი – მოკლე ბგერითი თეზისი, ან რამდენიმე ბგერაიანი მოკლე მოტივი განსაზღვრავს განვითარების იდეას, რომელიც ეფუძნება მელოდიური პროცესის არა ჰორიზონტალურ გამოვლინებას, არამედ მოცემული თემა-თეზისის, ხმიდან ხმაში გადაცემას იმიტაციის გზით, რთული კონტრაპუნქტის, სეკვენციებისა და კანონური სეკვენციების, უსასრულო კანონებისა და მოტივური კომბინატორული ტექნიკის გამოყენებით. ეს ინვეზს მელოსის დიაგონალური განვითარების გზით ფორმირებას. აღნიშნული პროცესები კი ეწინააღმდეგება ქართულ საგალობელში მელოდიური განვითარების პრინციპს და გამორიცხავს მელოდიური აზრის მთლიანობას, რაც, როგორც უკვე აღინიშნა პირველადი მოცემულობა საგალობელში.

ახლა შევეხოთ ხმათა ურთიერთობის ვერტიკალურ პარამეტრს. ცნობილია, რომ მრავალხმიანი ქსოვილი ფუნქციონირებს ჰორიზონტალური და ვერტიკალური პარამეტრების თანაფარდობით და ზოგჯერ მათ დიაგონალურიც ემატებათ.

ქართულ საგალობლებში მელოსის ჰორიზონტალური განვითარების პრინციპთან თანაარსებობს მეორე უმნიშვნელოვანესი პრინციპი – ზედა ხმაში მოცემულ მთავარ ჰანგთან დანარჩენი ხმების ვერტიკალში მუდმივი კოორდინაციის პრინციპი. ზედა ხმის წამყვანი როლი საგალობლის მრავალხმიანი ქსოვილის ჩამოყალიბებაში არა მხოლოდ ქართულ მუსიკოლოგიაში ჩატარებული თეორიული კვლევებით დასტურდება,<sup>3</sup> არამედ თავად ხმათა დასახელებითა და გალობის ტრადიციის მატარებელ პირთა შენიშვნებითა და მოსაზრებებით.<sup>4</sup>

მთავარ ხმას მთქმელი ეწოდება, დანარჩენი ორი ხმის დასახელებაში მთავართან მათი მიმართება და რეგისტრული დამოკიდებულება ჩანს: ქვედა ხმას ბანი ჰქვია, შუას კი – მაღალი ბანი. ორივე სახელში იკითხება ზედასთან ხმის შეწყობის, ანუ შებანების, ზედა ხმასთან კოორდინაციის ფუნქცია. განსაზღვრება მაღალი კი – ბანთან შედარებით (ზოგჯერ დაბალ ბანსაც უწოდებენ) უფრო მაღალ რეგისტრში ჟღერადობას გულისხმობს. ამრიგად, ხმათა ფაქტურული ფუნქციები ერთმანეთისაგან განსხვავდება მთავარისა და დაქვემდებარებულის პრინციპით. ტ. ბერშადსკაიას პოლიფონიის ასეთ სახეობას სხვადასხვაფუნქციურს, ანუ ჰომოფონიურ პოლიფონიას უწოდებს და მას ქვენმიერ (podgolosochnaia) პოლიფონიას უკავშირებს (Бершадская, 1978: 17). ეს ტერმინი ყველა პარამეტრით რელევანტურია ქართული საგალობლის ფაქტურისათვისაც, სადაც პოლიფონიური და ჰომოფონიური ფაქტურის თვისებები ერთდროულობაში ვლინდება.

ხმათა ფაქტურული ფუნქციები (ამ შემთხვევაში ერთ მთავარ ჰანგთან კოორდინაცია დანარჩენი ხმებისა) სხვა ქრისტიანულ მრავალხმიან ტრადიციაშიც კარგადაა გამოკვეთილი.<sup>5</sup> განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია რუსული „строчное многоголосье“-ს

<sup>3</sup> პირველ (ზედა) ხმაში მთავარი ჰანგის არსებობის შესახებ იხ. მ. ოსიტაშვილისა და დ. შულღიაშვილის შრომები (1983, 1991).

<sup>4</sup> გალობის მუსიკალური ქსოვილის ორგანიზების თავისებურებებს ხატოვნად და სიზუსტით აღწერს პოლიევკტოს კარბელაშვილი: „პირველ ტენორს აქვს საფუძველი გალობისა, ესე დედასაებრ მიუძღვის წინ მოძახილს და ბანს – მაღალი იქნება თუ დაბალი“ (კარბელაშვილი: ); „უმთავრესი ყურადღება ყოველთვის მთქმელს უნდა მიექცეს და ჩვენც ასე ვიქცევით“ (კარბელაშვილი პ., 1898).

<sup>5</sup> *cantus firmus* (უცვლელი მელოდია), ან *vox principal* (ძირითადი ხმა) და *vox organalis* (თანმხლები ხმა).

სამხმიანი გალობა, სადაც მთავარი ჰანგის შემცველ ხმას ეწოდება გზა („путь“), რომელიც უჩვენებს და იკვლევს მთავარ გზას, ხოლო ორი შემხმობარი ხმა მას შუაში მოიქცევის და ქვემოდან და ზემოდან უბანებს გარკვეული წესის მიხედვით (Конотоп, 2001).

ხმათა ამგვარი ფუნქციური ბინარულობა, – ერთი მხრივ, დამოუკიდებლობა და, მეორე მხრივ, მუდმივი კოორდინაცია წინასწარდადგენილ, წინასწარგანსაზღვრულ რომელიმე ხმაში არსებულ ჰანგთან (ქართულ ტრადიციაში ზედა ხმასთან), – ჰორიზონტალური და ვერტიკალური პარამეტრების ურთიერთობის ახალ ფორმას წარმოადგენს.

ქართული გალობის ნიმუშებში, ისევე როგორც სხვა მრავალხმიან ტრადიციაში, რომლებიც მრავალხმიანობის მელოსური კონცეფციის პარამეტრებს ავლენენ (მაგ.: დასავლეთ ევროპული მრავალხმიანობა XII საუკუნის შუა წლებამდე, რუსული „строичное многоголосие“), სამხმიანობა ხმათა შემდეგნაირი შეწყვილებით ყალიბდება: მთავარი და ერთი თანმხლები, მთავარი და მეორე თანმხლები. ქართულ საეკლესიო საგალობლებში ამ წყვილებს წარმოქმის: ზედა და ქვედა და ზედა და შუა ხმა.<sup>6</sup> ქართული გალობის მსგავსად, რუსული მრავალხმიანობაც – „строичное многоголосие“ ხმათა ორი წყვილის შეკავშირებით იქმნება: „низ - путь“, „верх - путь“.

მელოსური ტიპის პოლიფონიაში თანმხლები ხმის ვარიანტი თავდაპირველად დაიბადა, როგორც მაგალობლის მესხიერებაში ჩაბეჭდილი მელოდიური იმპროვიზაცია საგალობლის მთავარ ჰანგისა. თანმხლები ხმა ანარეკლია, გამოძახილია მთავარი ხმისა. **ამიტომაც, ქართული საგალობლის ფაქტურაში ყოველთვის ჩანს თითოეული თანმხლები ხმის კოორდინაცია ზედასთან – მთავართან.**

ვერტიკალი ქართულ საგალობელში უპირატესად კონსონირებულია. საგალობელში ხმების კოორდინაცია კვინტასა და ოქტავაში მკაცრადაა კონტროლირებული. ხმათა თავისუფალ მოძრაობას სექციური ხასიათი აქვს და იგი კონტროლდება ვერტიკალში პროეცირებული ოქტავურ-კვინტური ჩარჩოთი, რომელზეც, როგორც სქემაზე, იქარგება მელოდიური ორნამენტები. ამ ჩარჩოს ერთეულები, ვერტიკალში კოორდინირებული კონსონირებული თანხმოვანებები – ოქტავურ-კვინტური საყრდენები, სადა კილოს საგალობლებში punctum contra punctum-ის პრინციპის გამოყენების პირობებში, კონცენტრირებულია, ხოლო გამშვენებული სტილის საგალობლებში დაშორიშორებულია. ჭრელ საგალობლებში ვერტიკალში კოორდინირებულ უბნებს შორის მანძილი კიდევ უფრო იზრდება. აქ იმდენად ვრცელი მონაკვეთები გვხვდება, რომ ვერტიკალური პარამეტრის მოქმედება მინიმუმამდეა დაყვანილი. სწორედ ასეთი უბნები წარმოადგენენ ხმათა შეკავშირების მთავარ მომენტებს და ვერტიკალური და ჰორიზონტალური კოორდინატის მიმართებას აბალანსებენ.

ამრიგად, ქართულ საგალობლებში პოლიფონიური მრავალხმიანობის ორგანიზების ლოგიკა შეიძლება შემდეგნაირად ჩამოვყალიბოთ:

მრავალხმიანობის ფორმირების პროცესი ლინეარულად მიმდინარეობს, რაც ერთი შეხედვით, თანასწორუფლებიანი მელოდიური (აზრობრივი) ხაზების ურთიერთობით წარმოიქმნება. თითოეულ ხმას (განსაკუთრებით, რთულ პოლიფონიურ ფორმებში) განვითარების თავისი გზა აქვს. ამასთან, საგალობლის პოლიმელოდიურ ქსოვილში ზედა ხმა (სადაც მთავარი ჰანგია მოთავსებული), ყოველთვის ინარჩუნებს წამყვან მნიშვნელობას, არასოდეს იცვლის პოზიციას სხვა ხმებთან მიმართებაში და ფუნქციურად გამოიყოფა მათგან. ხმების მელოდიური მასალა ექვემდებარება ვერტიკალურ (სინქრონულ) კოორდინაციას და აქვს მყარი საყრდენი ოქტავურ-კვინტური ჩარჩოს სახით. ამ-

<sup>6</sup> დასავლეთ ევროპის ადრეული მრავალხმიანობის ფორმებში ეს წყვილები შექმნილი იყო ქვედა და შუა, ქვედა და ზედა ხმების ერთმანეთთან კოორდინაციით, ხოლო რუსული მრავალხმიანობის ნიმუშებში (ე.წ. „строичное пение“ -ში) სადაც მთავარი ჰანგი შუა ხმაშია, შემდეგი წყვილები წარმოიქმნება: შუა - ზედა, შუა - ქვედა.

რიგად, ქართულ პოლიფონიურ მრავალხმიანობაში ვერტიკალი გამოდის, როგორც ხმათა კორელაციის საფუძველი, ხოლო ჰორიზონტალი – მისი ფორმირების მეთოდი.

როგორც წარმოდგენილი ანალიზიდან ირკვევა, ქართულ სამგალობლო ტრადიციაში ჩამოყალიბებული პოლიფონიური მრავალხმიანობა ხასიათდება სპეციფიკური თვისებებით, რომლებიც იკვეთება ყველა სტილის საგალობელში, რაც იმას ნიშნავს, რომ ეს სპეციფიკური ნიშნები შენარჩუნებულია ქართული გალობის ისტორიული განვითარების ყველა ეტაპზე. ამასთანავე, დასავლეთ ევროპის პროფესიულ მუსიკასა (IX-XIII სს.) და რუსულ სამგალობლო ტრადიციაში (XV ს.) მსგავსი ფორმების არსებობა გვიჩვენებს, რომ ეს მოვლენა არ ყოფილა სტადიური, როგორც ეს განიხილებოდა მხოლოდ დასავლეთ ევროპული მრავალხმიანობის განვითარების ეტაპების წარმომჩენისას. იგი ცოცხალია უალრესად განვითარებული პოლიფონიური ფაქტურის მქონე საგალობლებშიც, როგორიცაა ქართული საეკლესიო გალობა.

### გამოყენებული ლიტერატურა;

კარბელაშვილი, პოლიევქტოს. (1898). „ქართული გალობა 4 ხმაზედ 23 აპრილს“. გაზ. *ივერია*, N 88:3— 4.

ოსიტაშვილი, მარიკა. (1983). „ქართული რვა ხმის სისტემა და მისი კილო—ინტონაციური საფუძვლები“. *კონსერვატორიის სამეცნიერო შრომების კრებული*. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

შულღიაშვილი, დავით. (1991). „ქართული გალობის შტოთა ერთიანობის შესახებ“. *კონსერვატორიის სამეცნიერო შრომების კრებული*. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

Бершадская, Т. (1978). Лекции по гармонии. Ленинград: Музыка.

Евдокимова, Ю. (1983). «Многоголосие средневековья. X – XIV века» In: История полифонии. Вып. 1. Москва.

Евдокимова, Ю. (2000). Учебник полифонии: Вып. 1. Москва.

Евдокимова, Ю. (2004, 2005). «Вечная жизнь мелосного многоголосия». Музыкальная академия. 2004, № 2: 48–55; 2005, № 2: 134–141.

Конотоп, А. (2005). Русское строчное многоголосие *XV–XVII* веков: Текстология. Стил. Культурный контекст. Москва: Изд. Дом «Композитор».

### **FUNCTIONS AND ROLES OF VOICES IN THE PROCESS OF FORMATION OF POLYPHONY IN GEORGIAN ECCLESIASTIC CHANTS**

Modern theory of music distinguishes the notions: scale and texture. In the opinion of T. Bershadskaya, a renowned Russian musicologist, arrangement is the logics of the organization of a musical tissue, and texture is the external side of its realization. According to this theory, there exist only 3 types of arrangement in music: monodic, polyphonic and homophonic (Bershadskaya: 1978). Polyphonic arrangement is not identified with polyphonic texture; and homophonic arrangement does not equate to homophonic texture. A tissue, realized in polyphonic texture, can be organized as linear, with horizontal logics (e.g., examples of Western polyphony of the Middle Ages and Renaissance epoch) as well as with homophonic, vertical principle (e.g., strict-style works of the polyphonic epoch). With such understanding, "arrangement" is a correlative notion of harmonious system; formation of harmonious arrangement is connected with the formation of major-minor harmonious system, and polyphonic arrangement belongs to modal harmonious system.

As for texture, its varieties are distinguished, above all, according to the quantity of voices: monophonic and multi-part. Types of multi-part texture, in their turn, are distinguished according to the functionality of voices in the musical tissue as well as according to the interrelationships of voices and to their roles.

In modern musicology there is a well elaborated theory concerning the texture and textural functions of voices. Functions of the voices constituting the multi-part tissue represent just as important a parameter of the musical tissue as functionality is for the harmony and musical form. Among the forms of multi-part music, there occur many various relations, which acquire the importance of style indicator. The presented report discusses main organization principles of the musical tissue of Georgian ecclesiastic chants and functions of the voices and their roles in the formation of polyphonic multi-part singing.

In order to determine the main organization principles of Georgian polyphonic multi-part singing, in our opinion it is purposeful to present a theoretical concept that we share, on the basis of which we put forward our provisions.

Initially, we will discuss main parameters of polyphonic multi-part singing. Polyphony represents such a system of musical thinking, which possesses certain basic principles and artistic methods for the realization of multi-part singing. There distinguished are the following main types of polyphonic texture: 1. heterophony; 2. imitative polyphony; 3. polyphony with various themes or contrastive (poly-melodic) polyphony; and 4. Hidden polyphony. Despite diverse forms of the manifestation of polyphonic thinking, there are only two basic principles of polyphonic phenomena, which determine two distinct concepts for understanding the polyphony. The famous musicologist Yulia Evdokimova calls one of them polyphony of melos type, and the other – complementary-imitational polyphony.<sup>1</sup>In

---

<sup>1</sup>Yulia Evdokimova's several works are devoted to show forth the melic concept of polyphony (See: Evdokimova, 1983, 2000 2004, 2005).



the former - polyphonic pieces of melos type realized is the initial thesis, melodically connected with the formed musical thought, which really exists and which is developed in the musical work. In the latter – in the samples with complementary-imitational polyphony, the initial idea is expanded in small symbol-themes and that's why the initial thesis develops in a completely different and sonic and temporal space.

Historically, melos-type polyphony is primary: it is revealed at the initial stage of the development of European professional polyphony, in folk polyphonies of various peoples and in the forms of polyphony elaborated in Orthodox traditions of East European countries, including Georgian traditional polyphony.

In the samples of various styles of Georgian chanting traditions and also in the samples of various styles of the same tradition there occur various forms of polyphony, heterophonic as well as complex poly-melodic varieties, with crossing of voices and rhythmic heterogeneity of voices.

In spite of a great span of the forms of polyphony in Georgian ecclesiastic chants (which is conditioned by different complexities of the melodic sketch of the main melody, spreads onto the other voices and creates various forms of rhythmic and intervallic coordination between the voices), chants of all types and styles<sup>2</sup> are based on the polyphony of melos type: composition is always based upon the preliminarily given, ready one-voice melodic formulae. They narrate not only the main idea, but they keep concentrated the preconditions, which determine the direction of polyphonic realization of a given one-voice model. The musical composition of a chant is oriented towards the regularities of melodic development in all the voices. In other words, main tune is the center of a composition, and the principles for constructing the musical tissue are connected with the full and clear presentation of the melos features. As a result, obtained is poly-melodic polyphony, with various forms of its manifestation: main tune can be doubled by accompanying voices (Shemokmedi School, ex. 1), or be doubled by only one of them, whilst the other will develop another melodic line (ex. 2), or there may be a variant of the main tune, proceeding from the melodic material of the given tune (ex. 3).

Proceeding from the above-mentioned, the principles of polyphonic development in chants are connected with **variance**, the types of which vary in the chants of different schools (Svetitskhoveli School, Shemokmedi School, Gelati School) and different styles (simple, ornamented, *chreli*). Yet, the main principle is stable everywhere: **repeats with renewals, variance modifications, ornamentation**. The form of a chant is built on the consequence of finished constructions, chain, where each construction often represents a variant of the first or of any of the previous stanzas.

Imitateness is not characteristic of Georgian chant, not only because the principle of imitation is alien for Georgian musical thinking (to which testify Georgian folk examples). Rejection of imitateness is conditioned by the nature of the unit "to be polyphonized" – nature of main melodic tune too. Usually, main impulse of the imitative polyphony is a short sonic thesis, or a short motif with several sounds, which determines the idea of development, based not on the horizontal manifestation of the melodic process, but via transferring the given theme-thesis or symbol from voice to voice by means of imitation, complex counterpoints, sequences and canonic sequences, repeated canons and motive combinatory techniques. This determines formation of melos via diagonal development. All of the above-said contradicts to the principle of melodic

---

<sup>2</sup>In connection with the chanting styles of the Georgian chanting, see a more detailed source, Jiki (Svimon) Jangulashvili's dissertation (2011).

development in Georgian chants and rules out the unity of melodic thought, which, as it has already been mentioned, is a primary set of conditions in a chant.

Let's now deal with the vertical parameter of interrelation of voices. Multi-part tissue is known to function with correlation of horizontal and vertical parameters and sometimes with diagonal one alongside these.

In Georgian chants another important principle coexists with the principle of horizontal development of melos, – the principle of constant coordination of the other voices in vertical with the principal voice in top voice. Leading role of the top voice in the formation of the polyphonic tissue of a chant is confirmed not only by theoretical research in Georgian musicology,<sup>3</sup> but also by the names of voices and by the remarks and opinions of chant tradition bearers.<sup>4</sup>

Principal voice is called *mtkmeli* and the names of the other two voices show their relations with the principal voice and their register subordination: bottom voice is called *bani* (bass), middlevoice – *maghali bani* (high bass). Both of these names show the function of vocal tuning, matching or coordination with top voice. As for the adjective 'high,' it implies sounding in an upper register in comparison with bass (the latter sometimes nicknamed 'low bass' too). Thus, the textural functions of voices differ from one another, according to the principle of main and subordinated units. T. Bershadskaya calls such type of polyphony different functional or homophonic polyphony and links it with the sub-vocal (*podgolosochnaia*) polyphony (Bershadskaya, 1978: 17). By all parameters, this term is also relevant for the texture of Georgian chant, where the features of polyphonic and homophonic texture are revealed in simultaneity.

The textural function of voices (in this case, coordination of one main tune with the other voices) are shaped quite evidently in other Christian polyphonic traditions, too.<sup>5</sup> Special mention should be made of Russian three-voice "minuscule polyphony", where the voice substituting the main tune is called 'road' (*nyma*), which shows and investigates the main way, and the other two responding voices place it between them and tune the sounds from above and below according to a certain law (Konotop, 2001).

Such a functional binarity of voices – independence, on the one hand, and, constant coordination with a preliminarily determined tune in one of the voices (in the Georgian tradition, in the upper voice), on the other hand, is a new form of interrelation between horizontal and vertical parameters.

In Georgian chant examples, as well as in other polyphonic traditions which reveal the parameters of the melos concept (e.g., West European polyphony until the middle of the 12<sup>th</sup> century, Russian "minuscule polyphony"). Three-part singing is formed by the following voices: the principal and one accompanying, one principal and the other accompanying. In Georgian sacred chants such pairs are formed by: top and bottom; and top and middle voices.<sup>6</sup> Just like Georgian

---

<sup>3</sup> About the presence of the main tune in the first (upper) voice please see M. Ositashvili (1983) and D. Shugliashvili's (1991) works.

<sup>4</sup> Polievktos Karbelashvili describes peculiarities of organization of the musical tissue of chants with much exactitude and artistic imagination: "First tenor has the basis of chanting, it goes in front of *modzakhili* and *bani* just like a good mother, whether it be high or low" (Karbelashvili. 18xx ); "The main attention must always be paid to *mtkmeli* and so do we, too" (Karbelashvili, 1898).

<sup>5</sup> **Cantus firmus** (unchanged melody) or **vox principal** (principal voice) and **vox organalis** (accompanying voice)

<sup>6</sup> In the forms of the early polyphony of Western Europe these pairs were created with the coordination of lower and middle, lower and upper voices between each other, and in the samples of Russian polyphony (in so called verse line singing or "строочное пение"), where the main tune is carried by the middle voice, the pairs were middle and upper, middle and lower voices.

chant, Russian polyphony ("minuscule polyphony") is also formed by matching two pairs of voices: bottom – road and top-road.

In melos-type polyphony the variant of the accompanying voice initially appeared as melodic improvisation of the main tune of a chant, imprinted in the memory of a chanter. The accompanying voice is a reflection, an echo of the principal voice. **This is why in the texture of the Georgian chant the coordination of each accompanying voice with the upper principal voice is always evident.**

The vertical is predominantly co-sounded. Coordination of voices in a chant is strictly controlled in the fifth and octave. Free movement of voices has a sectional character and is strictly within an octave-fifth frame projected in the vertical, with the embroidered melodic ornaments just like on a scheme. Units of this frame, consonances coordinated in the vertical – octave-fifth supports in plain-mode chants are concentrated under the *punctum contra punctum* principle, and are distanced in ornamented chants. In *chreli* chants the distance between the coordinated sections in the vertical is increased. There encountered are such large intervals that the action of the vertical parameter gets down to a minimum. Such sections represent relation between main moments of voice connection and the balance of vertical and horizontal coordinates.

Thus, for Georgian chants the organization logics of polyphonic multi-part singing can be formulated as follows:

The formation process of polyphony goes on linearly, the material for this process is provided, by melodic (semantic) lines, which seem to be equal at a first glance. Each voice (especially, in complex polyphonic forms) has its own path of development. At the same time, in the poly-melodic tissue of a chant, top voice which performs main tune, always keeps the leading importance, never changes its position in reference with other voices and can be functionally distinguished from them. The melodic material of the voices is submitted to vertical (synchronic) coordination and has a solid support in the form of the octave-fifth framework. Thus, **in the Georgian polyphonic multi-part singing, the vertical appears to be the basis for voice correlation, and the horizontal, the method of its formation.**

As it becomes evident from the presented analysis, the polyphonic multi-part singing, established in the Georgian chanting tradition, is characterized with specific features, which can be traced in chants of all styles; this means that these specific features are preserved at all stages of the historical development of Georgian chant. At the same time, in West European professional music (9<sup>th</sup>-12<sup>th</sup> centuries) and in Russian chant tradition (15<sup>th</sup> century), the presence of similar forms indicates that this is not a temporary phenomenon (connected with a stage of development), as it was considered only when dealing with the development stages of West European polyphony. It is vivid even in the chants with extremely developed polyphonic texture, such as Georgian sacred chant.

Translated by *Mikheil Gelashvili*

### References

- Bershadskaya T. S. (1978). *Leksii po garmonii (Lectures on Harmony)*. Leningrad: Muzika.
- Evdokimova, Y. K. (1983). “Mnogogolosiye srednevekoviya. X –XIV veka”. In: *Istoriya polifonii* (“Polyphony of the Middle Ages, 10<sup>th</sup>– 14<sup>th</sup> centuries”). In: *History of Polyphony*. Issue # 1. Moscow.
- Evdokimova, Y. K. (2000). *Uchebnik polifonii (Textbook of Polyphony)*. Issue #1. Moscow.
- Evdokimova, Y. K. (2004, 2005). “Vechnaya zhizn melosnogo mnogogolosiya” (“Eternal Life of Melic Polyphony”) In: *Musical Academy*. 2004, N2: 48–55; 2005, N2: 134–141.
- Karbelashvili, Polievktos. (1898). “Kartuli galoba 4 khmazed 23 aprils” (“Georgian chanting in 4 voices on April 23”). In: *Iveria* N88: 3–4.
- Konotop, A. V. (2005). *Russkoe strochnoe mnogogolosiye XV– XVII vekov. Tekstologiya. Stil. Kulturni kontekst. (Russian linear polyphony of 15th– 17th centuries: Textology. Style. Cultural Context)*. Moscow: Publishing House “Kompozitor”.
- Ositashvili, Marika. (1983). “Kartuli rva khmis sistema da misi kilo-intonaciuri safudzvlebi” (“The System of Georgian Eight Voices and its Basis in Mode and Intonation”). *Collection of scientific works. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire*.
- Shugliashvili, Davit. (1991). “Kartuli galobis shtota ertianobis shesakheb” (“On the unity of branches of the Georgian chant”). In: *Collection of scientific works. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire*.

**მაგალითი 1.** კვერთხი იესეს ძირისაგან (შემოქმედის სკოლა). ქართული გალობა. ტომი I. საქართველოს საპატრიარქოს საეკლესიო გალობის ცენტრი. შემდგენელი და რედაქტორი მალხაზ ერქვანიძე. თბილისი, 2001.

**Example 1.** *The Rod of the Root of Jesse* (Shemokmedi School). Georgian ecclesiastical chanting. Shemokmedi school. Georgian chanting. Vol.I. Compiler and editor Erkvanidze Malkhaz. Church Chanting Centre at the Georgian Patriarchate. Tbilisi, 2001 (in Georgian).



**მაგალითი 2.** მღვდელთმთავრის მიგებების საგლობელი (გელათის სკოლა ქართული გალობა. ტომი VI. საქართველოს საპატრიარქოს საეკლესიო გალობის ცენტრი. რედაქტორი მალხაზ ერქვანიძე. თბილისი, 2001.

**Example 2.** *The Meeting-Chant of the Bishop* (Gelati school). Georgian chanting. Vol.V. Compiler and editor Erkvanidze Malkhaz. Church Chanting Centre at the Georgian Patriarchate. Tbilisi, 2001 (in Georgian).



**მაგალითი 3.** აღდგომისა დღე არს. ძლისპირი ხმა ა. ქართული საეკლესიო გალობა. შემოქმედის სკოლა. შემდგენელი და რედაქტორი დავით შულღიაშვილი. ფონდი ქართული გალობა. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. თბილისი, 2014.

**Example 3.** *The day of Resurrection.* Imros in tone I. Georgian ecclesiastical chanting. Shemokmedi school. Compiler and editor Shugliashvili David. Georgian Chanting Foundation, Tbilisi State Conservatoire. Tbilisi, 2014.

103

აღ - დგო - მი - სა დღე არს, გან-ბრწყინ-ღე - პო -  
აღ - დგო - მი - სა დღე არს, გან-ბრწყინ-ღე - პო -  
agh - dgo - mi - sa dgha ars, gan-brts'q'n - de - po -

ღეო ან, ერ - ნო, პა - სტა უ - ფლო - სა,  
ღეო ან, ერ - ნო, პა - სტა უ - ფლო - სა,  
det at's, er - no, p'a - sta u - plo - sa,

პა - სტა, რო - მ - ლი - თა ჭრი - სტე - მან ღმერთ -  
პა - სტა, რო - მ - ლი - თა ჭრი - სტე - მან ღმერთ -  
p'a - sta, ro - m - li - ta qri - ste - man ghmert -

## არის თუ არა დაზარული მრავალსმინაობა ბიზანტიურ მონოფონიაში?

მაშინ, როდესაც ყველამ იცის, თუ რას ნიშნავს „პოლიფონია“ და „მონოფონია“, „წმინდა პოლიფონიის“, ან „წმინდა მონოფონიის“ არსებობის საკითხი კვლავ ღიად რჩება.

ბიზანტიურ მუსიკას აშკარად აქვს ასეთი „წმინდა მონოფონიური“ ტრადიცია: ეს არის მოდალური და მონოფონიური ბერძნული მუსიკა. ის ორ ათასწლეულზე მეტ ხანს ვრცელდებოდა, როგორც კარგად ცნობილი მონოფონიური მუსიკა — ქრიტიანობის გავრცელებიდან (I საუკუნიდან) დღემდე. მეათე საუკუნის შუა წლებიდან, იგივე მუსიკა გადმოიცემა მხოლოდ სრული და ავტონომიური ნოტაციის სისტემის საშუალებით, რომელსაც საფუძვლად უდევს ბერძნული ანბანი. ჩვენ ვიცნობთ და ვსწავლობთ მას დაახლოებით 7 ათასი მუსიკალური ხელნაწერით, რომელიც შეიცავს ათასზე მეტი ბიზანტიელი და პოსტ-ბიზანტიელი კომპოზიტორის ნაწარმოებს; ყველა ზემოხსენებული კომპონენტი — ნოტაცია, კომპოზიციები, კომპოზიტორები, თვით მუსიკა ფართოდ არის აღიარებული, როგორც ტიპური მაგალითი წმინდა მონოფონიური მუსიკალური ტრადიციისა.

თუმცა, ასეთ „მონოფონიურ“ ტრადიციაში შეინიშნება რამდენიმე თეორიული მტკიცებულება, როგორიცაა, XVI საუკუნის განმავლობაში ზანტეში დაბადებული ბერის — პაკომიოს როუსანოსის მიერ დანერგილი თხზულება. მან შეთხზა მოკლე თეორიული ტრაქტატი — *ინტერპრეტაცია მუსიკაში*, რომელიც ახლახანს გამოვაქვეყნე კრიტიკულ გამოცემაში (Chaldaeakes, 2015). მის დასაწყისში შეგიძლიათ წაიკითხოთ:

მას, ვისაც სურს ღმერთის დახმარებით გაიგოს მუსიკა, პირველ რიგში, უნდა იცოდეს სანყისი საფეხურების ინტერვალური რაოდენობის მონაცემები და თუ როგორ ადიან და ჩამოდიან ეს საფეხურები; ერთი მხრივ, მან უნდა გამოიყენოს საკუთარი გონება მათ დასათვლელად და, მეორე მხრივ, გამოიყენოს საკუთარი ხმა მათ საგალობლად. პირველის გარეშე, მეორეს მიღწევა გაჭირდება, თითქმის შეუძლებელია; თუკი ვინმე გალობს ამ მეთოდის გამოყენების გარეშე, ეს სიბნელეში სეირნობას ჰგავს.

ამიტომ, მაგლობელმა, პირველ რიგში, უნდა განსაზღვროს წინასწარ დადგენილი კილო და ამის შემდეგ დაიწყოს გალობა, კილოს განსაზღვრა წარმოადგენს შესასრულებელი ჰანგის საფუძველს; რადგან ის არის ისონის დასაწყისი, როგორც ეს აღწერილია ტექნიკური თვალსაზრისით, ისევე, როგორც იმავე ჰანგის შესაბამისი ფინალი. კილოს განსაზღვრა გადამწყვეტია პარალაგის პროცედურისთვის, პარალაგი არის საფეხურების დათვლა და გალობა გამობატავს მათ ხარისხს; ამიტომ ერთი მეორეს გარეშე ვერ იარსებებს; უფრო სწორად პარალაგი არის თვლა და ხარისხიანი გალობა ერთდროულად.

### 1

ნება მომეცით, აქვე დავამატო რამდენიმე განმარტებითი კომენტარი ზემოთ მოყვანილ ტექსტზე:

- მას, ვისაც სურს ღმერთის დახმარებით გაიგოს მუსიკა, პირველ რიგში, უნდა იცოდეს სანყისი საფეხურების ინტერვალური რაოდენობის მონაცემები და თუ როგორ ადიან და ჩამოდიან ეს საფეხურები; ერთი მხრივ, მან უნდა გამოიყენოს საკუთარი გონე-

ბა მათ დასათვლელად და, მეორე მხრივ, გამოიყენოს საკუთარი ხმა მათ საგალობლად. პირველის გარეშე, მეორეს მიღწევა გაჭირდება, თითქმის შეუძლებელია; თუკი ვინმე გალობს ამ მეთოდის გამოყენების გარეშე, ეს სიბნელეში სეირნობას ჰგავს.

• **ღმერთის დახმარებით:** ეს მითითება, ბიზანტიური მუსიკის თეორიის ყველა ტექსტის დასაწყისში მნიშვნელოვანი და სტერეოტიპულია; იხ. მაგალითად, ე.წ. პაპადიკის წინა თეორიის დასაწყისი (: დანყება წმინდა ღმერთის დახმარებით ბიზანტიური მუსიკის ნეუმებისთვის); დამატებით, ასევე, იგივე ფენომენი შეინიშნება ბიზანტიური მუსიკის ტიპურ ნოტებში; მაგალითად, სტერეოტიპული გამონათქვამი, ზემოხსენებული მუსიკალური ხელნაწერის საწყის ნარწერაში, რომელსაც ჰქვია პაპადიკი ანუ ანთოლოგია (: დანყება, წმინდა ღმერთის შეწევნით, მწუხრის ლოცვებისა და სხვ.). როგორც გამოითქვა (Karaisaridis, 2013: 276) „პაკომიოსთვის ხელოვნების დაპყრობას, მუსიკით დაკავებას, ბუნებრივია, აქვს ტრანსცენდენტული ხასიათი, აქვს უპირველესი მოთხოვნა – იყოს ღმერთთან. ეს იმიტომ, რომ გალობის ცოდნა არის ზებუნებრივი ნიჭი და მომთხოვნის არჩევანზე არის მიწოდებული. მიაბიტი არჩევანი, ცოდნის წყურვილი და დიდი ძალისხმევა სწავლისთვის ღვთაებრივი დახმარების მიზეზია.“

• **მუსიკის გაგება:** „გაგების“ ცნების გამოყენება (ბერძნულად წერია მიცემითის წინდებულით «ἐν καταλήψει») არის დინამიური და მრავალგანზომილებიანი, უმეტესად, დამატებითი სემანტიკური მნიშვნელობებით დისკუსიებში; ჩემი აზრით, შესაძლებელია მისი წაკითხვა ენერგიულად (მე მესმის მუსიკა) ან პასიურად (მე მთლიანად მუსიკით ვარ შეპყრობილი); ამ უკანასკნელ შემთხვევაში, მთლიანად ნაგულისხმევია „მუსიკალური კატალეფსიის“ (გაქვავების) შესანიშნავი ფენომენი, როდესაც მუსიკასთან დაკავშირებული გრძნობა, „მუსიკალურ ექსტაზში“ ყოფნის მსგავსია.

• **მან უნდა იცოდეს საწყისი საფეხურების ინტერვალური რაოდენობის მონაცემები:** ტერმინს „ხმა“ ბევრი მნიშვნელობა აქვს ბიზანტიური მუსიკის თეორიაში; თუმცა, აქ იგი მთლიანად შეესაბამება აკორდის, საფეხურის მნიშვნელობას; განსაკუთრებით, ნები-სმიერი მუსიკალური ბგერათრიგის (შექმნილი სპეციფიკური კილოთი) საფეხურებს შორის ინტერვალურ თანაფარდობას, მხოლოდ იმის გათვალისწინებით, რომ მაგალობელს თავისუფლად შეუძლია ხმის მოძრაობის ანევი-დანევა (როგორც ეს საფეხურებია ამა-ლლებული და დადაბლებული).

• **ერთი მხრივ, მან უნდა გამოიყენოს საკუთარი გონება მათ დასათვლელად და, მეორე მხრივ, გამოიყენოს საკუთარი ხმა მათ საგალობლად:** ბიზანტიური მუსიკის სწავლების ორი ძირითადი ეტაპის (პარალაგი და მელოსი) ხსენებული ჰარმონიული თანაარსებობა არის ძალიან საინტერესო ამ თვალსაზრისით: პარალაგი მენტალურად გალობის დროს, ან გალობა მენტალურად პარალაგის დროს.

• **თუკი ვინმე გალობს ამ მეთოდის გამოყენების გარეშე, ეს სიბნელეში სეირნობას ჰგავს:** ჰაგიოგრაფიული მითითებაა: „თუკი ბრმას მიჰყავს ბრმა, ორივე ჩავარდება ორმოში. შესაძლებელია, აქ ეს არის დამალული. ტერმინი „სიბნელე“ დანერგულია ბერძნულად შემდეგი სიტყვით – «σκότος», ეს იშვიათი სიტყვაა, რომელიც შეგიძლიათ მხოლოდ ჰიმნოგრაფიულ პოემებში მოძებნოთ.

## 2

ამიტომ, მაგაობელმა უპირველესად წინასწარ უნდა გამოაცხადოს განსაზღვრული კილო და შემდეგ დაიწყოს გალობა, რადგან ამ ტონალობის განცხადება საფუძველია მელოდიისა, რომელიც უნდა იგალობონ. ეს არის დასაწყისი ანუ ისონი, როგორც განმარტებულია ტექნიკური ტერმინოლოგიით და ასევე, შესაბამისად – დაბოლოება იმავე მელოდიისა..

• **მაგაობელმა, უპირველესად, წინასწარ უნდა გამოაცხადოს განსაზღვრული კილო და შემდეგ დაიწყოს გალობა:** ამ თვალსაზრისით, ჩვენ გვაქვს ნებისმიერ კილოში ე.წ. ინ-



ტონაციური ფორმულის პროცედურის ძალიან საინტერესო აღწერილობა; იგივე პროცედურა არის აღწერილი შესაბამის, ადრე ცნობილ თეორიულ ტრაქტატებში, მაგალითად, ე.წ. აგიოპოლოტიკი: „როდესაც, ჩვენ ვაპირებთ სიმღერას — ან სწავლებას — ჩვენ უნდა დავიწყოთ *ენექემათი*. ეს ტერმინი აღნიშნავს ექოს შემოღებას — ანანუანესი, მაგალითად, რაც ნიშნავს „ღმერთო, შემინყალე“. მიზეზი ამ ლოცვისა არის ის, რომ ყველაფერი, რაც იწყება, უნდა დაიწყოს „ღმერთისადმი თხოვნით“ და დასრულდეს, აგრეთვე, „ღმერთში“ (Raasted, 1983: 11-2<sup>3</sup>)..

• **ტონალობის განცხადება საფუძველია მელოდისა, რომელიც უნდა იგალობონ.**

**ეს არის დასაწყისი ანუ ისონი, როგორც განმარტებულია ტექნიკური ტერმინოლოგიით და, ასევე, შესაბამისად – დაბოლოება იმავე მელოდისა.)**: აქ, შემდეგი ტერმინების – „საფუძველი“, „დასაწყისი“, „ისონი“, „დასასრული“, გამოყენება პერიფრაზირებულ „ტექნიკურ ტერმინებთან“ კომბინაციაში (რომლებიც ნათლად უნდა იქნან წაკითხულნი ბიზანტიური მუსიკის თეორიული სტანდარტების შესაბამისად), პირდაპირ მიუთითებენ პაპადიკის წინარე თეორიაზე: „დასაწყისი, შუა, დასასრული და მთელი სისტემა ნევმებისა არის ისონი“ (Tardo 1938:151; Alexandru–Troelsgård 2008 & 2013).

### 3

**კილოს შემოღება არის უმნიშვნელოვანესი პარალაგის პროცედურისთვის; პარალაგი არის საფეხურების დათვლა და გალობა ადგენს მათ თვისებას; ამიტომ ერთი მეორის გარეშე ვერ იარსებებს; უფრო ნათელი რომ იყოს, პარალაგი არის ერთდროულად დათვლა და ხარისხიანი საგალობო პროცედურა.**

• **კილოს შემოღება არის უმნიშვნელოვანესი პარალაგის პროცედურისთვის**: ამ თვალსაზრისით, მოხსენებულია განსაკუთრებულად აღსანიშნავი „კავშირი“: პირველ რიგში, ჩანს ე.წ. პარალაგის მეთოდის აშკარა კორელაცია მუსიკალურ შესწავლასთან; აქ მოხსენებულია შესაბამისი მრავალმარცვლოვანი საფეხურები, რომლებითაც შესაძლებელია ნებისმიერი კილოს ინტონაციური ფორმულის შესრულება (ერთ-ერთი, რომელიც ასახული იყო წინა წინადადებაში: მაგალობელმა თავდაპირველად უნდა განაცხადოს წინასწარ განსაზღვრული ტონი და შემდეგ იგალობოს); მეორე მხრივ, იმის შესაბამისად, თუ რა არის გამოხატული იმავე წინადადების დანარჩენ ნაწილში ტერმინით – გალობა, ნაგულისხმევია საბოლოო საფეხური ბიზანტიური მუსიკის შესრულებისა, ერთ-ერთი ე.წ. „მელოსთაგანი“, რომლის შესაბამისად სინამდვილეში დადგენილია „ხმების თვისება“; თუმცა, როდესაც ჩვენ თვალს ვადევნებთ ამ თეორიული ტრაქტატის ავტორის ფიქრებს, პირდაპირ ჩანს, რომ უკვე ზემოხსენებულ ორ პოლუსში – „პარალაგი-მელოსი“ (:ერთი ვერ იარსებებს მეორის გარეშე) ნაგულისხმევია მეტროფონიის პროცესი; ამ შენიშვნიდან „გალობის“, როგორც მელოსის მნიშვნელობით გაგების შესაძლებლობა, ჩანს, უკანა პლანზე გადადის და იცვლება მარტივი ციტირებით „**უფრო მელიზმატიკური და მელოდური შესრულება მეტროფონიისა**“ (მეტროფონია ხარისხობრივი გალობის პროცედურის შესაბამისად) და შეადგენს პარალაგს: პარალაგი არის ერთდროულად თვლა და ხარისხობრივი გალობის პროცედურა.

ძალიან ძლიერი და განუყოფელი კავშირი ორი ცნებისა (პარალაგი — მეტროფონია), რომელიც (ფილოსოფიური და პედაგოგიური გაგებით) დახასიათებულია არა მარტო (ერთი მეორის გარეშე ვერ იარსებებს) პერიფრაზირებით, არამედ აღწერილია ფარულად, (მნიშვნელოვანი და განსაკუთრებული ბერძნული ვერბალური ტიპით «συμφωνία»), შესაძლოა, (როუსანოსის ნააზრევში შესაძლო ფარული მუსიკალური პარამეტრების წარმოსახვითი ძიებით) გაგებულ იქნას უფრო პრაქტიკულად, როგორც (შესაძლო ან შესაძლებელი) ირიბი შეთავაზება იჟღეროს პარალელურად (პოლიფონიური გზის შესაბამისად); მუსიკალური რეალიზება (ტიპური პარალაგისა და მეტროფონიის კითხვის

შესაბამისად, კარგად ცნობილი ოქტოიხოსის ფორმისა, პენტაქორდისა ვოკალური აღმასვლა-დაღმასვლით) კვალს დატოვებს ზემოხსენებულ შესრულების პროცესზე, რომელიც უდერს სინქრონულად, საინტერესო ვერტიკალურ-პარალელური განვითარების შესაბამისად; თუკი ასეთია ჰიპოთეზა, (ადრეული) ბიზანტიური მუსიკის (მუსიკა დოგმატურად ცნობილია, როგორც მონოფონიური), პოლიფონიური განზომილებანი, შესაძლოა, გამოიყვანდეს აქ.

ეფიქრობ, რომ, ამ თვალსაზრისით, რამდენიმე განმარტებითი კომენტარი არის საჭირო:

გამოვიყენებ ვირტუალური ბიზანტიური მუსიკის ნოტებს, მუსიკალურ მაგალითს, რომელიც შეიცავს აღმავალ და დაღმავალ კვინტებს. ნოტები დაწერილია ბიზანტიური ნოტაციის ე.წ. ძველი მეთოდით; ამ მუსიკალური მაგალითის გალობისთვის, მე უნდა მიეცემა სამ საფეხურს, იმისთვის, რომ ვისწავლო და მოვამზადო სრული ინტერპრეტაცია; ეს არის უკვე ზემოხსენებული სამი საფეხური, რომელიც აღწერილია ბიზანტიური მუსიკის თეორეტიკოსის ქრიზანტოს მადიტოსიელის მიერ, მის *მუსიკის ვრცელ თეორიაში* (241-243, §§ 69-73); **პარალაგი** (რაც გათვალისწინებული იყო პოლისილაბური ნოტების მელოდიის შესაბამის ნევმებზე ადაპტაციის, ჩანერისა და უწყვეტი აღმავალ-დაღმავალი გალობისათვის და არა ისონისა ან ფართო ინტერვალებისათვის), **მეტროფონია** (ტროპარის მელოდიის გალობისთვის, რომელიც აღნიშნულია ნევმების საშუალებით, მხოლოდ მელოდიის გრძლიობის ნოტირებით, ჰიპოსტიეისისა და თესეის აღნიშვნის გარეშე) და **მელოსი** (ტროპარის მელოსის გალობა, რომელიც აღნიშნულია ნევმებით და ჰიპოსტასეისით, რომლითაც ჩანერილია არა მხოლოდ მელოდიის ზომა, არამედ სხვა დამახასიათებელი თავისებურებებიც, სიტყვების იგნორირების გარეშე); რადგან პარალაგი და მეტროფონია იმყოფება ჩვენი ინტერესის ცენტრში, ცხადია, ორივეს უნდა მივაპყრო ყურადღება; ერთი მხრივ, თუკი ვეცდები შევასრულო მუსიკალური მაგალითი პარალაგის პრაქტიკის მიხედვით, უნდა მივსდიო პროცედურას (რომელიც „ქრიზანტოსმა აღწერა; სხვა სიტყვებით, მე მჭირდება „მელოდიის შესაბამის ნევმებზე პოლისილაბური ნოტების ადაპტაცია, ჩანერა და უწყვეტი აღმავალი და დაღმავალი გალობა და არა ისონი ან ფართო ინტერვალები“) (სურ. 1)

პარალაგის ამ სახით შესრულება, რაც (ჩემი აზრით) უფრო ადვილად გასაგებს ხდის მუსიკის წვდომის, გაცნობიერებისა და ინტერპრეტაციისთვის აუცილებელ ყველა მუსიკალურ და ესთეტიკურ ელემენტს, კომპრესირებული იყო სანყის ნოტაციაში, სიმბოლიზმების თანმიმდევრობის ქვეშ დაფარულ პარალაგის ყველაზე მნიშვნელოვან ტექნიკაში; როგორ მივუდგეთ და გავშიფროთ ეს ელემენტები და განსაკუთრებით პარალაგის ტექნიკა, რის მცდელობასაც ახლა გთავაზობთ? ეს ცდა დამყარებულია მუსიკის სწავლების სპეციფიკური დამხმარე საშუალებების ცოდნაზე, რომელთაგანაც, ე.წ. *ოქტოეჟოსის ბორბალი* ყველაზე მნიშვნელოვანი იყო (სურ. 2).

მეორე მხრივ, მეტროფონიის პროცესი (ქრიზანტოსის მიხედვით) წარმოადგენდა ტროპარის მელოდიის გალობას ნევმებითა და მელოდიის ზომების ნოტირებით, ჰიპოსტასეისისა და თესეისის აღნიშვნის გარეშე და დაფუძნებულია არა ნოტის სახელებზე, არამედ ქვეშ მინერილ პოეტურ ტექსტზე (სურ. 1).

რომ შევაჯამოთ, როუსანოსი, თავისი თეორიული ტრაქტატის ბოლო ნაწილის წინადადებაში (მარტივი სიტყვებით) ამბობს, რომ პარალაგი ვერ იარსებებს მეტროფონიის გარეშე. როგორც უკვე აღვნიშნე, ორიგინალურ ბერძნულ ტექსტში ის იყენებს ისეთ დინამიურ ზმნას როგორიცაა *συνῆλκε*, რაც, უბრალოდ, ნიშნავს, რომ ორივე ტექნიკა თითქმის შეუღლებულია. მე მივედი შემდეგ აზრამდე: როგორ შეგვიძლია გავიგოთ, აღვწეროთ და, განსაკუთრებით, შევასრულოთ ეს „შეუღლება“ მუსიკალურ ტერმინებში? შესაძლოა, იმ გზით, რომლითაც მოცემულ მუსიკალურ მაგალითში ვცდილობ პარალაგ-

ისა და მეტროფონიის ვერტიკალურად განთავსებას და მათი ერთდროული შესრულების ჩვენებას. როდესაც პირველი ხმა მღერის პარალაგს (ანანესს) და მეორე ხმა აძლევს მხოლოდ მეტროფონიას (რა თქმა უნდა, ნებისმიერი ტექსტით). შესაძლოა, ეს იყო, მუსიკისადმი სულ მცირე, საინტერესო და მეტად დიდაქტიკური ბიზანტიური მიდგომა პოლიფონიური შესრულებისადმი (მაგ. 1).

საბოლოოდ, ვფიქრობ: არის კი „პოლიფონია“ დაფარული ბიზანტიურ „მონოფონიაში“? ეს იყო საკითხი, რომელიც მინდოდა გამომეკვლია წარმოდგენილ მოხსენებაში; მაშინაც კი, თუ ზემოთ მოყვანილი ჩემი მოსაზრებები გასაგებადაა მონოდებული, მკვლევრებისთვის ხსენებული საკითხი, სამომავლოდ, მაინც ღიად რჩება.....

**ACHILLEAS CHALDAEAKES**  
(GREECE)

### IS POLYPHONY HIDDEN INTO BYZANTINE MONOPHONY?

While everybody knows what either "Polyphony" or "Monophony" means, the question about the existing of any "purely polyphonic" or "purely monophonic" cultures in the world remains still open.

Byzantine Music has obviously such a "purely monophonic" tradition: it's the modal and monophonic Greek music. It extends as such a well known monophonic music over two millennia, from the first century of Christianity's expansion up to the present day. Since the mid-tenth century, same music is exclusively transmitted by means of a complete and self-contained notation system stemming from Greek alphabet. We know and study it through approximately seven thousand musical manuscripts, containing the creations of more than a thousand Byzantine and post-Byzantine composers; all of its above-mentioned components, the notation, the compositions, the composers, the music itself, are widely recognized as a typical example of a purely monophonic music tradition.

Even though, among such a "monophonic" tradition one can observe some theoretical testimonies like the following one, written during the 16<sup>th</sup> century by a monk born in Zante, who's name was Pachomios Rousanos; he wrote a sort theoretical treatise, an *Interpretation in Music* that I have recently published in a critical edition (Chaldaeakes, 2015), at the initial part of which one can read that,

*The one who wishes to understand the music, with the help of God, ought to know that first he should be aware of the steps' initially datum intervallic quantity and how these steps are ascended and descended and on the one hand use his mind to count them and on the other hand use his voice to chant them; without the first, someone could not decently achieve the second; he would rather be totally incapable of doing so, as anyone chanting without implementing this method, seems to be walking in the dark. Therefore, the chanter should firstly predicate the pre-defined mode and hereupon commence chanting, because this mode predication is the basis of the melody that is about to be chanted; for it is the beginning or Ison as described in technical terms, as well as the corresponding ending of the same melody. The establishment of the mode is critical for the procedure of Parallage; Parallage is the counting of the steps and chanting constitutes their quality; therefore the one cannot exist without the other; to be more clear, Parallage is a simultaneous counting and qualitatively chanting procedure.*

Allow me here to move on with some additional explanatory comments on above passage:

*1*

*The one who wishes to understand the music, with the help of God, ought to know that first he should be aware of the steps' initially datum intervallic quantity and how these steps are ascended and descended and on the one hand use his mind to count them and on the other hand use his voice to chant them; without the first, someone could not decently achieve the second; he would rather be totally incapable of doing so, as anyone chanting without implementing this method, seems to be walking in the dark.*

- *with the help of God:* The reference, at the beginning of every text relevant to Byzantine

Music Theory, is stereotypical; see, for example, the beginning of the so-called *pre-theory of Papadiki* (: *Beginning with the help of Holy God of the Byzantine Music neumes ...*); in addition, one could observe the very same phenomenon at the beginning of any Byzantine Music typical score as well; see, for instance, the stereotypical statement of the initial inscription at the aforementioned type of a musical codex known under the name *Papadiki* or *Anthology* (: *Beginning with the help of Holy God of the Great Vespers ... etc.*). As it has been written (Karaisaridis, 2013: 276), “for Pachomios the conquest of Art, the occupation of Music, naturally has a transcendental character, has a first requirement: to be with God. This is because knowledge of chanting and succeeded is donation above and is provided at the option of requester. The naïve option, the thirst for learning, and the toil of study cause the divine provision”.

- **to understand the music:** The use here of the expression “to understand” (in Greek words is written through the prepositional dative «ἐν καταλήψει») is so dynamic and multidimensional, mostly with the semantic connotations in dispute; in my opinion, it is possible to be read either as energetically [*I comprehend Music*] or as passively as well [*I am completely overwhelmed by Music*]; according to the latter case, it is implied here a totally remarkable description of the phenomenon of a “musical catalepsy”, that is a feeling of being connected to Music same way like being in a “musical ecstasy”.

- **he should be aware of the steps’ initially datum intervallic quantity:** The term “voice” has lots of meaning in Byzantine Music Theory; however, it seems that here is totally relevant to the meaning of the chord, the step, especially the intervallic quantity between the steps of any musical scale (made by any specific mode), only on the basis of which the chanter can safely attempt to either any ascending or descending movements of his voice (: *how these steps are ascended and descended*).

- **on the one hand use his mind to count them and on the other hand use his voice to chant them:** The mentioned harmonical coexistence of the two basic stages (*Parallage* & *Melos*) of Byzantine Music study is very interesting at this point: *one has to Parallaging mentally while Chanting or (vice versa) Chanting while Parallaging Mentally*.

- **anyone chanting without implementing this method, seems to be walking in the dark:** The hagiographical reference “if the blind lead the blind, both will fall into a pit” (Mth. 15,14) is perhaps hidden here. The term “dark” is written in Greek text through the word «σκοτομίνη», such a rare word, which one could find only in relevant hymnographical poems.

## 2

*Therefore, the chanter should firstly predicate the pre-defined mode and hereupon commence chanting, because this mode predication is the basis of the melody that is about to be chanted; for it is the beginning or Ison as described in technical terms, as well as the corresponding ending of the same melody.*

- **the chanter should firstly predicate the pre-defined mode and hereupon commence chanting:** At this point we have such an interesting description of the procedure of the so-called *intonation formula* of any mode; same procedure has also been described in relevant previously known theoretical treatises, as for example the one of the so-called *Agiopolitis*: *When we are going to sing – or to teach – we must begin with an Enechema. This term denotes the introduction of the Echos – ananeanes, for instance, which means “O Lord, forgive”. The reason (of this invocation) is that whatever begins ought to begin “from God” and to end, as well, “in God”* (Raasted, 1983: 11-2<sup>s 3</sup>).

• *this mode predication is the basis of the melody that is about to be chanted; for it is the beginning or Ison as described in technical terms, as well as the corresponding ending of the same melody:* Here, the successive usage of the terms “basis”, “the beginning”, “Ison”, “end”, in combination with the periphrastical expression “in technical terms” (which should clearly be read: according to Byzantine Music theoretical standards) they directly refer to the following reference of the so-called *pre-theory of Papadiki*: “Beginning, Middle, End and System of all the neumes is the Ison” (Tardo, 1938:151; Alexandru–Troelsgård, 2008 & 2013).

## 3

*The Establishment of the Mode is critical for the procedure of Parallage; Parallage is the counting of the steps and chanting constitutes their quality; therefore the one cannot exist without the other; to be more clear, Parallage is a simultaneous counting and qualitatively chanting procedure.*

• *the establishment of the mode is critical for the procedure of Parallage:* At this point a particularly remarkable “connection” is mentioned: it seems, firstly, to be reflected to the obvious correlation of the so-called “Parallage” procedure of musical study; the competent polysyllabic steps are mentioned here, through which one could perform any mode’s *intonation formula* (the one that was described just in the previous sentence: *the chanter should firstly predicate the pre-defined mode and hereupon commence chanting*); secondly, however, and according to what in the rest of same sentence is stated by the term “chanting”, what seems to be implied here is the final stage of Byzantine Music performance, the one of the so-called “Melos”, according to which is indeed estimated “the quality of the voices”; yet, while we follow the thoughts of the writer of this theoretical treatise to proceed even further, it is directly ascertained that in the already formed aforementioned dipole “Parallage-Melos” (: *the one cannot exist without the other*) the procedure of “Metrophonia” is also implied; from the last, but cleaner, reference, the aforementioned possibility of understanding the meaning of “chanting” as *Melos* seems to withdraw and the following simple (and vice versa written here) quotation takes its place: *more melismatic and melodic performance of “Metrophonia” (“Metrophonia according to a qualitatively chanting procedure”) consists the “Parallage”: Parallage is a simultaneous counting and qualitatively chanting procedure.* The very strong and inseparable bond of both meanings (“Parallage”-“Metrophonia”) which (under a philosophical and pedagogical notion) it is not only being described periphrastically (*the one cannot exist without the other*) but also incommunicatively (via the important and exceptional meaningful Greek verbal type «συνέζευκται»), it could (under an imaginative search for possible hidden musical parameters in Roussanos’ thoughts) be understood more practically as an indirect suggestion (possible or able to) of being sounded in parallel (according to a Polyphonic way); a musical implementation (according to a typical Parallage and Metrophonia reading of the well-known shape of the wheel of octaechia; that is vocally ascending and descending a pentachord) would imprint both the aforementioned performance procedures sounded simultaneously, according to a totally interesting vertical parallel development; if such is the hypothesis, the (early) Polyphonic dimensions of Byzantine Music (a Music dogmatically known as a Monophonic one) could perhaps revealed here.

I think that at this point some more explanatory comments are needed:

I shall use here a virtual Byzantine Music score, a musical example that consists of an ascending and descending fifth; the score is written according to the so-called *Old Method* of Byzantine Notation; to chant this particular musical example I have to follow three stages, in order to study

and prepare the entire interpretation; they are the already aforementioned three stages, which are described as follow by a Byzantine Music theorist, Chrysanthos from Madytos, in his *Great Theory of Music* (pp. 241-3, §§ 69-73): **Parallage** [that was to adapt the polysyllable notes on the neumes of the melody's quantity, written, and to chant their continuous ascent and descent, and never the ison or large intervals], **Metrophonia** [that was to chant the melody of the troparion, as indicated by the neumes that notate the quantity of melody only, without observing the indications of the hypostaseis and the theseis] and **Melos** [that was to chant the melos of the troparion as indicated by the theseis of the neumes and the hypostaseis, by which is written not only the quantity of the melody but also the quality, without ignoring the words of the text]; since stages of *Parallage* and *Metrophonia* are here the center of our interest, its obvious that I should focus to both of them; so, on the one hand, if I try to perform the said musical example according to *Parallage* practice I have to follow a specific kind of procedure (the above one that Chrysanthos has already described, in other words I need "to adapt the polysyllable notes on the neumes of the melody's quantity, written, and to chant their continuous ascent and descent, and never the ison or large intervals") (fig.1).

Performing *Parallage* that way we can (in my opinion) clearly see, but also more easily understand all the musical and aesthetical elements which are prerequisite for the comprehension, the knowledge and the interpretation of music, were compressed in the initial score, hidden under a sequence of symbolisms, symbolisms the most important of which is technique of *Parallage* itself; how could we approach –and most of all decode– those elements and especially the technique of *Parallage* which is under examination here? Based on the former knowledge of particular teaching aids of music, from which, the so-called *wheel of octaechia* was the most important of all (fig.2).

On the other hand, the *Metrophonia* procedure, that (according to Chrysanthos) *was to chant the melody of the troparion, as indicated by the neumes that notate the quantity of melody only, without observing the indications of the hypostaseis and the theseis*, is based not on note's names but on the subscribed poetic text (fig.1).

To sum up, what Rousanos is saying in the last part of the above sentence of his theoretical treatise is (in simple words) that *Parallage* cannot exist without *Metrophonia*. As I have already mentioned above, at the original Greek text he is using a so dynamic verb: συζεύγνυμι, simply means that both techniques are like being married to each other. I come to wonder: how we can understand, describe and especially perform that "marriage" in musical terms? Perhaps according to the way I tried to show in the following musical example, by putting them together in a vertical way of development in order to simultaneously perform *Parallage* and *Metrophonia*. So, while first voice is singing *Parallage* [*Ananes*] second voice is giving (through, of course, any text) just the *Metrophonia* [*e*]. This could be an interesting, at least, and very didactic Byzantine Music approach according to a Polyphonic way of performance (ex.1).

Finally, I come to wonder: is there any "Polyphony" hidden into Byzantine "Monophony"? That was the question I tried to investigate through the present paper; even though my opinion is clearly understandable in what I have already pointed out above, mentioned question remains an open one to future researchers...

### References

- Alexandru, Maria, Troelsgård, Christian. (2013). "The Development of a Didactic Tradition– The Elements of the Papadike". In: *Tradition and Innovation in Late– and Postbyzantine Liturgical Chant II. Proceedings of the Congress held at Hernen Castle, the Netherlands, 30 October– 3 November 2008*. Pp. 1– 57. Editors: Wolfram, Gerda and Troelsgård, Christian. Leuven: Peeters.
- Alexandru, Maria, Troelsgård, Christian. (2008). "The significance of the so-called Papadiki for Byzantine Music Research". In: *Actes du VIe Colloque International de Palaeographie Grecque, Drama 21– 27 Septembre 2003*. Pp. 559– 572, 1222– 1233. Editors: Atsalos, B.–Tsironi, N. Athens: Greek Bookbinding Society.
- Chaldaiaikes, Achilleas G. (2015). *Explanation in Byzantine Music, by monk Pachomios*. Athens: Athos Editions.
- Karaisaridis, Konstantinos. (2013). *Liturgical Aspects into Pachomios Rousanos' work*. Athens.
- Raasted, Jørgen. (1983). "The Hagiopolites. A Byzantine Treatise on Musical Theory (preliminary edition)". In: *Cahiers de l'Institut du Moyen– Âge Grec et Latin* 45. Copenhagen: University of Copenhagen.
- Romanou, Katy. (translation) (2010). *Great Theory of Music by Chrysanthos of Madytos*. New Rochelle, New York: The Axion Estin Foundation.
- Tardo, Lorenzo. (1938). *L' Antica Melurgia Buzantina. Nell' Interpretazione Della Scuola Monastica Di Grottaferrata*. Grottaferrata: Scuola Tip. Italo Orientale "S. Nilo".



სურათი 1. პარალაგი და მეტროფონია – ერთდროულად თვლა და ხარისხობრივი გალობის პროცედურა.

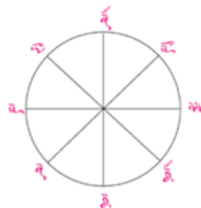
Figure 1. *Parallage & Metrophonia - a simultaneous counting and qualitatively chanting procedure.*



e- pi- pho- ni- a- e- pi- pho- ni- a:-

სურათი 2. ოქტოიხოსის ბორბალი.

Figure 2. Wheel of *octaechia*.



მაგალითი 1. პარალაგისა და მეტროფონიის სინქრონული შესრულება.

Example 1. Simultaneous performance of *Parallage* and *Metrophonia*.

## ჰარმონიისა და ხმათასვლის ზოგიერთი სტატისტიკური თავისებურება ჰარმონიისა და ხმათასვლის ქართულ საგალობლებში

### შესავალი

ქართული სამხმარიო სასულიერო პოლიფონია გამოგონებლად მშენიერია და ეს წარმოშობს ბევრ შეკითხვას მისი ჰარმონიისა და ხმათასვლის შესახებ. ამ შეკითხვებს ართულებს ჩვენი წვდომის საკითხი ორიგინალურ ტრადიციასთან, რომელიც მეოცე საუკუნის დასაწყისიდან დასავლურ ნოტაციასზე გადატანილი და მცირე რაოდენობის აუდიო ჩანაწერების სახითაა მოღწეული, რადგან ჯერ მეცხრამეტე საუკუნეში იყო აკრძალული რუსული მმართველობის მიერ, შემდეგ კი, მეოცე საუკუნეში, განადგურების პირას მიიყვანა საბჭოთა რეჟიმმა. ოცდამეერთე საუკუნის დასაწყისიდან ქართული გალობის შესრულება და კვლევა ალორძინებას განიცდის. კარგადაა ცნობილი, რომ ქართული გალობა კილოებს იყენებს მელიოდური ფორმულების მნიშვნელობით. (Stewart, 2005; სუხიაშვილი, 2005; ანდრიადე მ., ჩხეიძე თ. 2008). მაგრამ ზოგიერთები ქართულ სასულიერო და/ან ხალხურ მუსიკაში აღნიშნავენ ამა თუ იმ სახის დიატონური კილოების არსებობას (გოგოტიშვილი, 2005; დიასამიძე 2008: 469; Arom & Vallejo 2008 და 2010) ანუ განსხვავებული საყრდენი ბგერების მქონე ბგერათრიგების ცვალებადობას. ეს კილოები დამოკიდებულია წყობაზე, რაც დისკუსიის საგანს წარმოადგენს. ზოგიერთი ტრადიციული ქართული წყობის სისტემას იაზრებს არათანაბრად დაშორებული საფეხურებით (გოგოტიშვილი 2005; და ერქვანიძე 2008), ხოლო ზოგიერთებს ქართული გალობის საფუძვლად თანაბრადშორებული ბგერათრიგი (წერეთელი და ვეშაპიძე, 2015)<sup>1</sup> მიაჩნიათ. ზოგმა მიაგნო წყობის სისტემას არათანაბარი, მაგრამ ცვალებადი საფეხურებით (Kawai და სხვ., 2005), თუმცა სხვების აზრით, შესაძლოა, სულაც არ არსებობდეს უნიფიცირებული მელიოდურ-ჰარმონიული სისტემა (Scherbaum, Arom and Kane 2016).

კილოსა და, ირიბად, წყობის საკითხების გამოსაკვლევად, მე გავანალიზე ჰარმონიისა და ხმათასვლის სტატისტიკური მონაცემები შემოქმედის სკოლის კრებულიდან, ნაგალობები დიმიტრი პატარავას მიერ (ერქვანიძე, 2003). მიუხედავად სიმცირისა, ეს კოლექცია მნიშვნელოვანია, რადგან პატარავა აღიარებულია გალობის ოსტატად გალობის სხვა მცოდნეთა შორის და რადგან შემოქმედის სკოლაც, თავის მხრივ, პატარავა. ამ საწყისმა, მოსამზადებელმა კვლევამ ვერ გამოავლინა მკაფიო განსხვავება ხმათა მოძრაობებში სხვადასხვა საკადანსო ბგერაზე, რაც არ ადასტურებს დიატონური კილოების თეორიას. პირიქით, ყველა სვლა მიგვანიშნებს მელიოდური და ჰარმონიული ტენდენციების სავარაუდო სისტემურ მოდელებზე, რომლებიც შეესაბამება თანაბარ ან თითქმის თანაბარ საფეხურებთან მელიოდურ და/ან ჰარმონიულ სისტემას.

### მეთოდი

<sup>1</sup> გოგოტიშვილი ამტკიცებს, რომ დიატონური ბგერათრიგი აიგება კვარტებითა და კვინტებით, ოქტავური ეკვივალენტურობის გარეშე, თუმცა მისი ბგერათრიგები კვლავ ხასიათდებიან წმინდა ოქტავების მნიშვნელოვანი წილით. ამ კვლევის შედეგები, რომელიც ეფუძნება ოქტავური ეკვივალენტის მქონე ნოტაციას, კრიტიკას იმსახურებს.

ქართულ საგალობელთა ხელნაწერები ხშირად მიეწერება სხვადასხვა სამონასტრო ცენტრთან დაკავშირებულ არსებულ სამგალობლო სკოლებს. შემოქმედის სკოლა, რომელიც დაკავშირებულია შემოქმედის მონასტერთან (დასავლეთ საქართველო), წარმოდგენილია დაახლოებით 200 საგალობლით, 8700 -მდე ორიგინალური საგალობლის არსებული ხელნაწერიდან. ამ 200 საგალობლიდან გამოქვეყნებულია 18 საგალობლისა და 11 სადღესასწაულო სიმღერის ერთი კოლექცია, რომლითაც ვისარგებლე ნაშრომზე მუშაობის დროს. ამ 200-მდე ორიგინალური ხელნაწერს ავსებს 100-მდე აუდიო ჩანაწერი გალობისა, რომლებიც ცოტა ხნის წინ გაიმიჯრა და გამოქვეყნდა (შულღიაშვილი, 2014). შემოქმედის სკოლის კვალი მთლიანად ჩანს მე-19 საუკუნის სრული მგალობლის ანტონ დუმბაძის (1842-1907) გალობაში და ამიტომაც ამ სტილს „დუმბაძის კილოს“ უწოდებენ. დუმბაძე სწავლობდა მელქისედეკ ნაკაშიძესთან, ხოლო ნაკაშიძე სწავლობდა დიმიტრი პატარავასთან. პატარავამ ასწავლა გალობა თავის ვაჟს, მამია პატარავას. მან გადაიღო ნოტებზე მამის გალობა და 1994 წელს გადასცა ჩანაწერები მალხაზ ერქვანიძეს. ერქვანიძემ გამოსცა და გამოაქვეყნა ისინი 2003 წელს. მე გავაანალიზე 18 საგალობელი ამ კრებულიდან (მაგ. 1).

თავდაპირველად გამოცემული ხელნაწერი სიბელიუსში ავანყვე. გამოვრიცხე გამეორებები სექციებში/მუხლებში და ყველა *attaca*, გარდა იმისა, რომელიც უღერადობის შეცვლას აჩვენებდა. ზოგიერთი ნიმუში დანერვილია დამატებითი ბემოლით ბანის გასაღებში, გამოტოვებული დიეზით, როგორც ეს მოცემულია პირველ მაგალითში. მსგავს შემთხვევებში მე მივყევი ზედა ორი ხმის საგასაღებო ნიშნებს, რადგან, ქართულ გალობაში ჰარმონია პირველი ხმის მელოდისა მისდევს. შემთხვევითი დამატებითი ბემოლი, ან გამოტოვებული დიეზი ბანის ხმაში იმავე მიზანს ემსახურება, რასაც *musica ficta*: ის აფართოებს ნოტირებულ შემცირებულ კვინტას ზედა ხმასთან, წმინდა კვინტამდე. მაგ., პირველ მაგალითში, მეორე ტაქტში, ბანის ფა აიცილებს შემცირებულ კვინტას დო-სთან ზედა ხმაში. იმავეს ფუნქციას ასრულებს ფა მეორე ხმაში, მაგრამ შემთხვევითი ნიშნით. ამრიგად, რამდენიმე მაგალითიდან ჩანს, რომ შემთხვევითი ნიშნები ისე მნიშვნელოვანია, რომ ისინი შეესაბამებიან დიატონურ ბგერათრიგს, რომელიც განსხვავდება იმისგან, რაც საგასაღებო ნიშანშია მოცემული. მაგრამ, ასეთ შემთხვევებში, მე არ მიცდია რედაქტორის გაკრიტიკება იმ ნიშნის გამოყენებისათვის, რომელიც გამორიცხავდა შემთხვევითს. შედარებისათვის მოვახდინე ყველა პასაჟის მოცემული საგასაღებო ნიშნებიანად ტრანსპონირება ნიშნისგარეშე კილოში. მაგალითად, გავაკეთე პირველი ნიმუშის ტრანსპონირება წმინდა კვარტით ზევით, ერთბემოლიანიდან უნიშნო კილოში. შედეგად, მე გადავედი დო კილოში *სი*-ს მეშვეობით, რაც გულისხმობს, ტიპური ნოტირებული დიატონური კილოს ბგერებს, რომელიც, შესაძლოა, მოდიფიცირებულ იქნას შემთხვევითი ნიშნებით. და ისევე, მე ვეხები მხოლოდ ნოტაციის საკითხს. მე ჩემს თავზე არ ვიღებ მის კავშირს წყობასთან.

ტრანსკრიფციები გადავიტანე .xml ფაილში (სამუსიკო დამწერლობის უნივერსალური ფაილის ფორმატი). შემდეგ გავაანალიზე ისინი music21-ის გამოყენებით. Music 21 წარმოადგენს ინსტრუმენტარიუმს პროგრამულ ენასთან „პითონთან“ სამუშაოდ. მე გავაანალიზე, ასევე, ტიპური მელოდური ინტერვალები და კონკორდები/თანაჟღერადობები (ანუ ვერტიკალები) ტიპების შესაბამისად და განვსაზღვრე ისინი ბანის ბგერიდან სიდიდის მიხედვით<sup>2</sup>. მიუხედავად იმისა, რომ მელოდია პირველ ხმას უჭირავს, ბანის ხმა უფრო გადამწყვეტია თანაჟღერადობის განსაზღვრისათვის, რადგან პირველი ხმა ხანდახან ფაქტურის შუაშია. აი, აქ არის ის, რასაც მივაკვლიე.

<sup>2</sup> ტერმინ *კონკორდის/თანაჟღერადობების* შესახებ იხ. დიასამიძე, 2008:466-469.

## 2. შედეგები

აღსანიშნავია, რომ პირველი ხმის მელოდიური ინტერვალების პროფილი, თითქმის ზუსტი შებრუნებული სიმეტრია იყო უნისონისა, ცალ-ცალკე მწვერვალით ორივე მიმართულებით (მაგ. 2). აღმავალი, ან დაღმავალი სეკუნდა იყო ყველაზე გავრცელებული, ხოლო კვარტა ზევით და ქვევით – პრაქტიკულად, ყველაზე ნაკლებად. დიდი მნიშვნელობა არ აქვს დასაწყის ტონს (მაგ. 3), არც საკადანსო ტონს, მიუხედავად იმისა, განიხილებიან თუ არა პირველი ხმა და ბანი საკადანსო ტონად. ამის საპირისპიროდ, ბანის ინტერვალური პროფილი მკაცრად ასიმეტრიულია, სადაც უნისონი ყველაზე გავრცელებულ ინტერვალს წარმოადგენს, სხვა მწვერვალების გარეშე (მაგ. 4). და ისევ, დიდი მნიშვნელობა არ აქვს რომელია (მაგ. 5), საწყისი ნოტი, ან საკადანსო ტონი. მე-6 მაგალითში, ბანის ფინალური ლა-ს შემთხვევაში, რომლისთვისაც ყველაზე მეტი მონაცემი იყო, ჩვენ ვხედავთ ბანის მელოდიურ ინტერვალებს. ბანის ბგერა სი-სთვის უმნიშვნელო განსხვავება მოჩვენებითია, რადგან სინამდვილეში მხოლოდ ერთი შემთხვევაა შესაძლებელი ყოველი ინტერვალისათვის.

ბანის ხმაში სოლ-ს ჰქონდა ყველაზე მეტი თანაჟღერადობა ზოგადად, ხოლო სი-ს ყველაზე მცირე და იქ არ იყო სხვა მწვერვალი (მაგ. 7). ახლა გთხოვთ, მიაქციოთ ყურადღება, რომ გრაფიკული გამოსახულება მე-7 მაგალითში კონტურით მსგავსია ბანის ინტერვალებისა (მაგ. 4). ეს მსგავსება მეტად საინტერესო იყო და მე მას კვლავ დაეუბრუნდები. და ისევ, სხვადასხვა საკადანსო ბგერაში არ არის დიდი სხვაობა (მაგ. 8). აქ ჩვენ შეგვიძლია ვნახოთ საკადანსო ბგერების ბაზა; მსგავსი შედეგებია მიღებული ზედა ხმის საკადანსო ბგერებშიც. ერთი შეხედვით, აქ თითქოს, განსხვავებული მწვერვალებია პასაჟებისათვის სოლ საკადანსო ბგერის შემთხვევაში, მაგრამ ეს შედეგიც, შესაძლოა, მოჩვენებითი იყოს, რადგან მისი შემთხვევითი ნიშნები დიატონური ნოტის განსასაზღვრად აღებული, მაშინ პიკი მიაღწევს სოლ-ს, სხვათა მსგავსად (მაგ. 9). თანხმოვანებათა კორპუსი წარმოადგენს 37 თანაჟღერადობის ტიპს, რომელთაგან თანაჟღერადობების 97% წარმოადგენს 23 მწვერვალის კატეგორიას (მაგ. 10). თანაჟღერადობები აღნიშნულნი არიან ბანიდან საერთო ინტერვალების შესაბამისად. 5/3 შეიძლება ნიშნავდეს კვინტას ზედა ხმაში და ტერციას შუა ხმაში, ან პირიქით. 5 შეიძლება გულისხმობდეს კვინტას პირველ ხმასთან და უნისონს – მეორესთან, ან პირიქით, კვინტას ორივესთან და ა.შ. ამ 23 თანაჟღერადობის ტიპიდან 16 განაწილებულია ბანის ბგერებზე, ანალოგიურად ყველა თანაჟღერადობებისა, რომლებიც ზოგჯერ გადანაცვლებული ან შებრუნებულია (მაგ. 11). ეს მსგავსება გვაზარაუდებინებს, რომ თანაჟღერადობების ტიპები, როგორც ასეთი, მნიშვნელოვანი არიან და არ წარმოადგენენ, უბრალოდ, რაიმე სხვა მუსიკალური პრინციპების გავლენით მიღებულს.

მე-6 ყველაზე გავრცელებული თანაჟღერადობის ტიპი ყალიბდება 2 წრედ, თითოეულში 3 ტიპით და სამი დამატებითი ტიპი ყალიბდება მესამე ციკლად, უპირატესად კადანსებში (მაგ. 12). ბანის ხმის მკვეთრი ტენდენციაა - მოძრაობა პერიფერიის ყველაზე ფართო თანაჟღერადობიდან ცენტრში უნისონისკენ აღმავალია. ეს ტენდენცია ასახავს ჰმოვნებს ბანის ყველაზე საერთო ნოტებში ტიპიური თანაჟღერადობის ამ ტიპისათვის. მაგალითად, როდესაც ჩვენ მივდივართ 8/6- დან 7/5-სკენ, 5/3-სკენ, 1-სკენ, ყველაზე საერთო ბგერებია რე, სოლ, სოლ და ლა.

## მსჯელობა

თუ ქართულ მუსიკაში განსაკუთრებული დიატონური კილოებია, რომელიც შემდგომ დამოკიდებულია მოდალურ ფინალისზე, მყარ ბგერაზე, რომელიც ყველა ხმას თავს უყრის (Arom and Vallejo 2008:321.) მუსიკა უნდა განსხვავდებოდეს თანაჟღერადობების რაოდენობით ბანის ცალკეულ ბგერებზე. სხვა სიტყვებით, ბგერები უნდა ავლენდნენ მეტ-ნაკლებ დაქვემდებარებას ბგერათრივის საფეხურებისადმი. მაგრამ როგორც ზევით აღინიშნა, მსგავსი განსხვავებები მკაფიოდ წარმოდგენილი არ ყოფილა. სადაც რაიმე განსხვავება იყო, ის, შეი-

ძლება მიენეროს *de facto* გადაადგილებას. არც მელოდიური ინტერვალებია მკაფიოდ დიფერენცირებული. ამდენად, შედეგები ვერ ამაგრებენ ქართული გალობის დიატონური კილოების შესახებ ჰიპოთეზას, სულ მცირე, შემოქმედის სკოლის საგალობლებთან მიმართებით.

მაგრამ კვლევის შედეგები ავლენენ სხვა მელოდიურ და ჰარმონიულ პრინციპებს. პირველი ხმის სიმეტრიული მელოდიური ინტერვალების პროფილი ქმნის თავისუფალი მელოდიური დინების შეგრძნებას, სადაც ნაკადი, უმეტესად, დამოკიდებულია საფეხურებრივ მოძრაობაზე, დროდადრო განმტკიცებული იშვიათი ნახტომებით. ამის საპირისპიროდ, ბანის ასიმეტრიული პროფილი შესაძლებელს ხდის მოძრაობის უფრო მიწიერ შეგრძნებას, დაღმავალი სწრაფი და აღმავალი უფრო მძიმე, რთული მოძრაობით. ეს მელოდიური პროფილი ორმხრივად აძლიერებს თანაჟღერადობების შეკავშირების განსაზღვრულ ტენდენციებს, პირველი ხმის თავისუფალი მოძრაობა განსაკუთრებით ხელს უწყობს ციკლურ ჰარმონიულ კავშირებს, ხოლო დაღმა მიმართული მოძრაობა ბანისა – ცენტრისკენულ მოძრაობას.<sup>3</sup> ამრიგად, მელოდიური პროფილი ორმხრივად აძლიერებს ჰარმონიულ კავშირებს და მელოდიური და ჰარმონიული ტენდენციები ერთად განსაზღვრავენ თანაჟღერადობების განაწილებას. მაგალითად, მსგავსების გამოვლენა ბანის მელოდიის ინტერვალების სქემასა (მაგ. 4) და ბანის ბგერებზე თანაჟღერადობების განაწილების სქემას შორის (მაგ. 7). აღმავალი ტერცია, არსებითად, ყველაზე ნაკლებად წარმოადგენს ბანის საერთო ინტერვალს, ამდენად ის ბადებს გარკვეულ მოსაზრებას, რომ ყველაზე ნაკლებად საერთო ინტერვალი ყველაზე მეტად საერთო ბანიდან, სოლიდან, უნდა იყოს ბანის ყველაზე ნაკლებად საერთო ნოტი.

მაგრამ, რატომ კონკრეტულად *სოლ* და *სი*? ჩემი ვარაუდია: იმიტომ, რომ ბგერათრიგები *სოლ*-დან და *სი*-დან სმენით, მეტ-ნაკლებად, მსგავსნი არიან ისეთი თანაბარ ან თითქმის თანაბარ-საფეხურებიანი მელოდიური და/ან ჰარმონიული სისტემისა, როგორიცაა შვიდ-საფეხურიანი თანაბრადტემპირებული ბგერათრიგის შესაბამისად, წერეთლისა და ვეშაპიძის მიხედვით (2015)<sup>4</sup>.

ეს არის მოსამზადებელი კვლევა, დაფუძნებული ერთი სტილის, ერთი მგალობლისა და ერთი რედაქტორის მცირე რაოდენობის ნიმუშებზე და ერთგვაროვნად გაანალიზებული ერთი დიატონური კილოს საგასაღები ნიმუშებით. უფრო ვრცელი მაგალითები მრავალფეროვანი, სხვადასხვა საკადანსო ბგერების მქონე ხმათა მოძრაობის შედარების შესაძლებლობას შექმნიდა. სამომავლო კვლევაში უნდა გაანალიზდეს შემოქმედის სკოლის საგალობლები, გადმოცემული არტემ ერქომაიშვილის და ნოტირებული და რედაქტირებული დავით შუღლიაშვილის მიერ (2014). შესაძლებელია, გაანალიზდეს სხვა საარქივო ხელნაწერები და ჩანაწერები, ასევე, სხვა სტილისაც, რამაც შეიძლება ახსნას ძირითადი თანაჟღერადობების გამშვენება. ასევე, სამომავლო კვლევით შეიძლება შედარდეს, სად ცვლიან შემთხვევითი ნიმუშები დიატონურ ჟღერადობას. გარდა ამისა, მომავალი კვლევის თემა, შესაძლოა, ფოკუსირებული იყოს მელოდიურ და ჰარმონიულ ტენდენციებზე. უფრო მეტი კვლევის ჩატარებაა საჭირო აქ წარმოდგენილი წინასწარი ინდიკატორების გასამყარებლად, ან უარსაყოფად, რომ დაგვეხმაროს ამ გასაოცარი მუსიკის წვდომაში.

თარგმნა თამარ ჩხეიძე

<sup>3</sup> ჩვენ მიერ მიკვლეული თანაჟღერადობების კავშირის სისტემა, თანაჟღერადობის 3 ტიპის ციკლით, შესაძლოა, დაუკავშირდეს არერთხელ აღნიშნულ წმინდა სამების სიმბოლიზმს სამხმინ პოლიფონიაში. როგორც აქ არის წარმოდგენილი, თანაჟღერადობების თანმიმდევრობაში შესაძლებელია მსგავსების და-ნახვა ქართული მზისა და სიცოცხლის ხის სიმბოლოებთან.

<sup>4</sup> შესაშვ საფეხური შვიდსაფეხურიან ტემპირებულ ბგერათრიგში სწრაფად აღიქმება, როგორც მაჟორი, თუმცა აკუსტიკურად ის უფრო ახლოსაა მინორთან, რადგან 2 ერთნაირი ტონი პირველი საფეხურის შემდეგ შეიცავს მთელ ტონს.

MATTHEW ARNDT  
(U.S.A.)

## SOME STATISTICAL PROPERTIES OF HARMONY AND VOICE LEADING IN *SHEMOKMEDI* SCHOOL GEORGIAN CHANT

### Introduction

Georgian three-voice sacred polyphony is stunningly beautiful, and it has prompted many questions about its harmony and voice leading. These questions are complicated by our access to the original tradition entirely through transcriptions in Western notation from the turn of the twentieth century and a handful of sound recordings, because Georgian chant was first banned under Russian rule in the nineteenth century and then wiped out under the Soviets in the twentieth century. Since the turn of the twenty-first century, the performance and study of Georgian chant has experienced a revival. It is well established that Georgian chant uses modes in the sense of melodic formulae (Stewart 2005; Sukhiashvili 2005; and Andriadze and Chkheidze 2008). But some have referred to diatonic modes of one kind or another in Georgian sacred and/or folk music (Gogotishvili 2005; Diasamidze 2008, 469; Arom and Vallejo 2008 and 2010). By mode, I mean rotations of a scale to have different reference notes. Whether such modes are conceivable depends on the tuning system, which is a matter of dispute. Some have theorized a traditional Georgian tuning system with unequal steps (Gogotishvili 2005; and Erkvandze 2008), while others have posited one with equal steps (Tsereteli and Veshapidze 2015).<sup>1</sup> Some have found a tuning system with unequal but constantly changing steps (Kawai et al, 2010), while others have suggested that there may not be a unified melodic-harmonic system at all (Scherbaum, Arom, and Kane 2016). To address the question of modes and indirectly the question of tuning, I analyzed statistical properties of harmony and voice leading in a collection of Shemokmedi School Georgian chant as sung by Dimit'ri P'at'arava (Erkvandze 2003). Though small, this collection is significant, because P'at'arava is acknowledged as a master among master chanters, and because the Shemokmedi School is itself small. This preliminary study found no clear differences between passages with different cadence tones and thus no support for the hypothesis of diatonic modes. On the contrary, all passages shared suggestive, systematic patterns of melodic and harmonic tendencies. These patterns are consistent with a melodic and/or harmonic system of equal or nearly equal steps.

### Method

Georgian chant transcriptions are often ascribed to different schools connected with particular ecclesial centers. The Shemokmedi School, centered on Shemokmedi Monastery in Western Georgia, consists of about 200 pieces out of some 8700 original transcriptions of Georgian chant more generally. Of these 200 pieces, only one collection of 18 sacred chants and 11 celebratory songs has been published, which is the collection I am using. The 200 original transcriptions are complement-

<sup>1</sup>Gogotishvili posits diatonic scales built of fourths and fifths without octave equivalence. However, his scales still feature a high proportion of perfect octaves, and the findings of this study, which are based on the notation of octave-equivalent notes, still bear upon his claims.

ed uniquely by about 100 recorded chants, which have recently been transcribed and published (see especially Shugliashvili 2014).

The Shemokmedi School traces entirely to the nineteenth-century master chanter Anton Dumbadze (1824–1907), and for this reason the style is known as "Dumbadze's mode." Dumbadze taught Melkisadek' Nak'ashidze, and Nak'ashidze taught Dimi'tri P'at'arava. P'at'arava taught his son, Mamia P'at'arava, and Mamia P'at'arava transcribed his father's chanting and in 1994 gave the transcriptions to Malkhaz Erkvanidze. Erkvanidze edited them and published them in 2003. I analyzed the 18 sacred chants in this collection. Ex. 1 shows a sample excerpt.

I first entered the edited transcriptions into Sibelius. I eliminated repetitions of sections, and I eliminated all attacks except for changes in sonority. Some pieces are written with an extra flat in the bass signature, or a missing sharp, as for example the piece in Example 1. In such cases, I followed the key signature of the two upper voices, because in Georgian chant, the harmony follows the melody in the first voice. The occasional extra flat or missing sharp in the bass serves a similar purpose to *musica ficta*: it expands written diminished fifths with the upper voices to perfect fifths. For example, in Example 1, F in the bass in the second measure avoids a diminished fifth with C in the first voice. F in the second voice accomplishes the same thing, but with an accidental. Now in a few cases, the accidentals are so extensive that they correspond to a diatonic collection different from that of the key signature. But in such cases, I made no attempt to second-guess the editor by assuming a key signature that would eliminate the accidentals. I transposed all passages within a given key signature to the zero-sharp key signature for comparison. For example, I transposed the piece in Example 1 up a perfect fourth from the one-sharp to the zero-sharp signature. So in what follows, I refer to tones C through B, by which I mean tones in a generic notated diatonic collection, which might be modified by accidentals. Again, I am only referring to the notation; I make no assumptions about its relation to the tuning.

I exported the transcriptions as .xml files (a universal music notation file format). I then analyzed the transcriptions using music21. Music21 is a toolkit for use with the programming language Python. I analyzed the generic melodic intervals and the concords (or verticalities) according to type, defined by interval sizes from the bass.<sup>2</sup> Although the first voice holds the melody, the bass is more decisive in distinguishing concords, because the first voice is sometimes in the middle of the texture. Here is what I found.

## Results

Remarkably, the profile of melodic intervals for the first voice was almost exactly inversionally symmetrical about the unison, with a single peak in both directions (ex. 2). A second up or down ("2" or "-2") was the most common interval, and a fourth up or down ("4" or "-4") virtually the least. There were no clear differences depending on the starting note (ex. 3), nor on the cadence tone, regardless of whether first voice or bass is considered to be the cadence tone. By way of contrast, the bass intervallic profile was sharply asymmetrical, with a unison being the most common interval, and with no other peaks (ex. 4). Again there were no clear differences depending on the starting note (ex. 5), nor on the cadence tone. In ex. 6 we see the bass melodic intervals in the case of bass final A, for which there were the most data. The slight difference for bass note B is misleading, because

---

<sup>2</sup>On the term *concord*, see Diasamidze, 2008: 468.

there were actually only single cases of each interval.

The bass note G had the most concords overall, and B the least, and there were no other peaks (ex. 7). Now, please notice that the graph in Example 7 is similar in contour to that of the bass intervals (ex. 4). This similarity is very curious, and I will come back to it. Again, there were no clear differences for different cadence tones (ex. 8). Here we see data for bass cadence tones; similar results obtain for first-voice cadence tones. One can see that there is a different peak for passages with cadences on G, but this result may be misleading, because if the accidentals are taken to define the diatonic collection, then the peak falls on G, like the others (ex. 9). The corpus exhibited 37 concord types, with the top 23 categories accounting for 97% of the concords (ex. 10). The concord types are labeled by their generic intervals from the bass. "5/3" can mean a fifth with the first voice and a third with the second, or vice versa; "5" can mean a fifth with the first voice and a unison with the second, or vice versa, or a fifth with both, etc. 16 of these top 23 concord types had a distribution to bass notes analogous to that of the totality of concords, sometimes shifted or reversed (ex. 11). What this similarity suggests is that the concord types as such were significant and were not merely a side effect of some other musical principle. This significance becomes clear when we look at the successions of concord types.

The six most common concord types formed two cycles of three types each, and three additional types formed a third cycle used at cadences (ex. 12). The rough trend of the bass as one moves from the widest concords on the periphery to the unison in the center is to ascend, and this tendency is reflected in the most common bass notes for these concord types. For example, the most common bass notes as we go from 8/6 to 7/5 to 5/3 to 1 are D, G, G, and A.

### Discussion

If there are distinct diatonic modes in this music, then depending on the modal final, the "reference note towards which all the voices converge" (Arom and Vallejo 2008, 321), the music should differ in the number of concords on particular bass notes. In other words, the tones should appear more or less often depending on their scale degree. But as mentioned above, no such differences were clearly present. Where there was some difference, it may be ascribed to *de facto transposition*. Nor were melodic intervals clearly different. So the results do not support the hypothesis of diatonic modes in Georgian chant, at least Shemokmedi School chant.

But the results do point to other melodic and harmonic principles. The symmetrical melodic interval profile for the first voice makes available a sense of freely flowing movement, where flow depends on mostly stepwise motion, invigorated by occasional leaps. By way of contrast, the asymmetrical bass profile makes available a more earthbound sense of movement, with descending motion being rapid and ascending motion being more labored. These melodic profiles mutually reinforce certain tendencies for concord connections, the free movement of the first voice contributing especially to the cyclic harmonic motions, and the earthbound movement of the bass contributing especially to the centripetal motions.<sup>3</sup> So the melodic profiles mutually reinforce the harmonic connections. And the melodic and harmonic tendencies together determine the concord distributions. For example, recall the similarity between the graph of bass melodic intervals (ex. 4) and the graph

<sup>3</sup>The network of concord connections observed here, with three cycles of three concord types, may contribute to oft noted Trinitarian symbolism of the three-voice polyphony. As represented here, the pattern also resembles the Georgian sun and tree-of-life symbol.



of concord distribution to bass notes (ex. 7). An ascending third is virtually the least common bass interval, so it makes a certain amount of sense that the least common interval from the most common bass note, G, should be to the least common bass note, B. But why G and B in particular? I propose: because the scales from G and B are the most and least aurally similar to a melodic and/or harmonic system with equal or nearly equal steps, such as the seven-tone equal-tempered scale posited by Tsereteli and Veshapidze (2015).<sup>4</sup>

This is a preliminary study using a small sample in a single style with a single singer and a single editor analyzed uniformly according to a single diatonic collection per key signature. A larger sample would allow more kinds of comparison between passages with different cadence tones. A future study could analyze Shemokmedi School chant as sung by Artem Erkomaishvili and transcribed and edited by David Shugliashvili (2014). It could analyze other archival manuscripts and recordings, as well as other styles. It could attempt to account for embellishment of the main concords. It could compare findings where accidentals are taken to change the diatonic collection. Also, a future study could focus on the issue of melodic and harmonic tendencies. More research is needed to confirm or disconfirm the tentative indications here and help us understand this incredible music.

### References

- Arom, Simha, and Polo Vallejo. (2008). "Towards a Theory of the Chord Syntax of Georgian Polyphony." In: *The Fourth International Symposium on Traditional Polyphony*. Proceedings. Pp. 321–335. Editors: Tsurtsumia, Rusudan & Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.
- Arom, Simha, and Polo Vallejo. (2010). "Outline of a Syntax of Chords in Some Songs from Samegrelo." In: *The Fifth International Symposium on Traditional Polyphony*. Proceedings. Pp. 266–277. Editors: Tsurtsumia, Rusudan & Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.
- Diasamidze, Ekaterine. (2008). "On Some Aspects of Polyphony in Georgian Chanting." In: *The Fourth International Symposium on Traditional Polyphony*. Proceedings. Pp. 466–469. Editors: Tsurtsumia, Rusudan & Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.
- Erkvanidze, Malkhaz. (2003). *Georgian Church and Feast Hymns (Gurian Mode)*. Given by Dmitri Patarava and transcribed by Mamia Patarava. Editor: Erkvanidze, Malkhaz. Tbilisi: Chant Center of the Georgian Patriarchate.

---

<sup>4</sup> The third degree in the seven-tone equal-tempered scale is readily perceived as major, even though acoustically it is slightly closer to minor, because the two identical steps above the first degree are both perceived as whole steps.

- Erkvanidze, Malkhaz. (2008). *The Divine Liturgy of St. John Chrysostom: Gelati and Shemokmedi Schools*. Vol. 5 of *Georgian Church Chant*. Introduction. Editor: Makhaz Erkvanidze. Tbilisi: Chant Center of the Georgian Patriarchate.
- Gogotishvili, Vladimir. (2005). "Application of Authentic and Plagal Types of Monotonic Mode Dominating in Georgian Folk Singing Polyphony." In: *The Second International Symposium on Traditional Polyphony*. Proceedings. Pp. 218–226. Editors: Tsurtsunia, Rusudan & Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.
- Kawai, Norie, et al. (2010). "Study on Sound Structure of Georgian Traditional Polyphony: Analysis of its Temperament Structure." In: *The Fifth International Symposium on Traditional Polyphony*. Proceedings. Pp. 532–537. Editors: Tsurtsunia, Rusudan & Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.
- Scherbaum, Frank, Simha Arom, and Frank Kane. (2018). "Graphical Comparative Analysis of the Harmonic Structure of the V. Akhobadze Corpus of Svan Songs." In: *The Eighth International Symposium on Traditional Polyphony*. Proceedings. Editors Rusudan Tsurtsunia, Jozeph Jordania. Tbilisi: The International Research Center for Traditional Polyphony.
- Shugliashvili, David. (2014). *Georgian Church Hymns: Shemokmedi School*. According to Artem Erko-maishvili's records. Tbilisi: Georgian Chanting Foundation, Tbilisi State Conservatoire.
- Stewart, Rebecca. (2005). "Traditional Georgian Polyphony, a Veritable *zedashe*." In: *The Second International Symposium on Traditional Polyphony*. Proceedings. Pp. 477–482. Editors: Tsurtsunia, Rusudan & Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.
- Sukhiashvili, Magda. (2005). "On Some Aspects of the Manifestation of *dasdeblis metsniereba* (Science of Hymns) in Georgian Chants." In: *The Second International Symposium on Traditional Polyphony*. Proceedings. Pp. 421–429. Editors: Tsurtsunia, Rusudan & Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.
- Tsereteli, Zaal, and Veshapidze, Levan. (2015). "The Empirical Research of a Georgian Sound Scale." Paper presented at International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres (IAML) and International Musicological Society (IMS) Congress: "Music Research in the Digital Age," New York, USA, 21–26 June 2015, The Juilliard School.

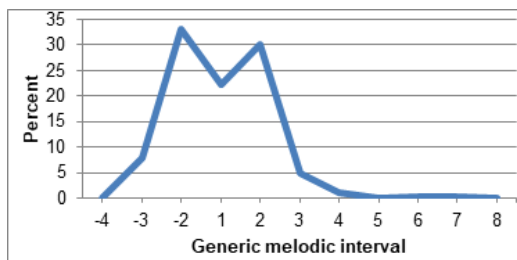
**მაგალითი 1.** საგლობელი „აღდგომას“. დასასრული (ერქვანიძე 2003, 3).

**Example 1.** The conclusion of "To Thy Resurrection" (Erkvanidze 2003, 3).



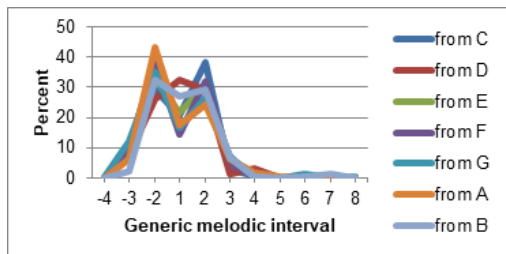
**მაგალითი 2.** პირველი ხმის მელოდირი ინტერვალები.

**Example 2.** First-voice melodic intervals.



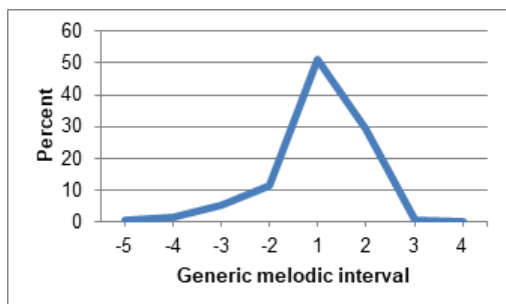
**მაგალითი 3.** საწყისი ბგერით განსხვავებული პირველი ხმის მელოდირი ინტერვალები.

**Example 3.** First-voice melodic intervals, differentiated by starting note.



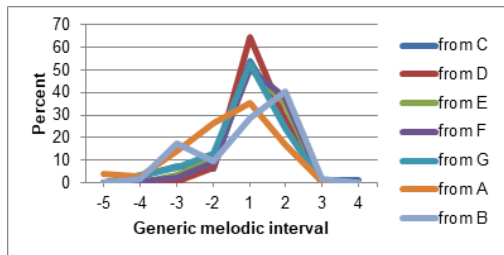
**მაგალითი 4.** ბანის მელოდირი ინტერვალები.

**Example 4.** Bass melodic intervals.



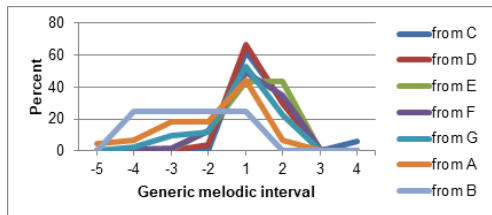
**მაგალითი 5.** სანყისი ბგერით განსხვავებული ბანის მელოდური ინტერვალები.

**Example 5.** Bass melodic intervals, differentiated by starting note.



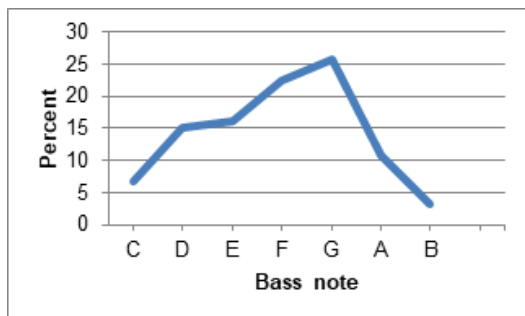
**მაგალითი 6.** სანყისი ბგერით განსხვავებული ბანის მელოდური ინტერვალები, მხოლოდ ბანის საფინალო ბგერა A-სთვის.

**Example 6.** Bass melodic intervals differentiated by starting note, for bass final A only.



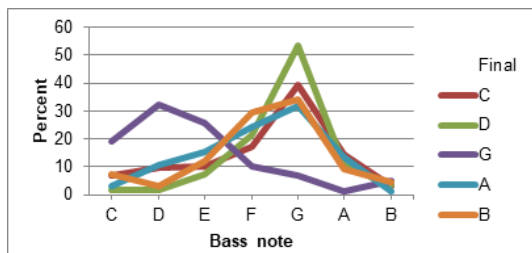
**მაგალითი 7.** ბანის ჰარმონიული ბგერები.

**Example 7.** Concord bass notes.



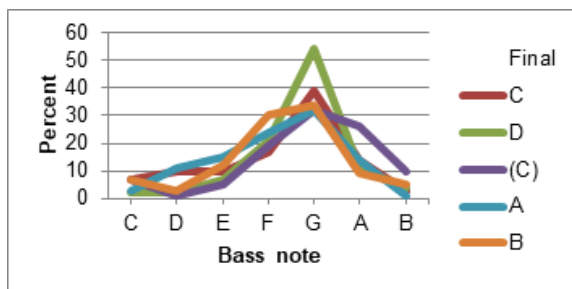
**მაგალითი 8.** ბანის ჰარმონიული ბგერები, განსხვავებული საფინალო ბგერით.

**Example 8.** Concord bass notes, differentiated by bass final.



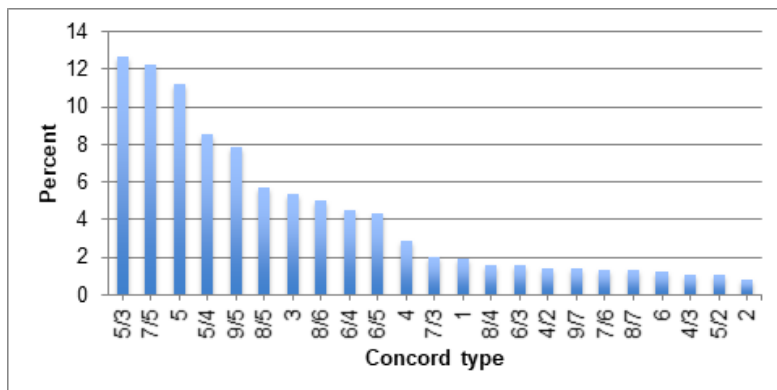
**მაგალითი 9.** ბანის ჰარმონიული ბგერები, განსხვავებული ფინალური ბგერით. თუ ფინალური სოლ კოორდინაციაშია დო-სთან, ფა დიეზის თანმიმდევრული გამოყენება გვაძლევს ერთნიშნის ბგერათრიგს.

**Example 9.** Concord bass notes, differentiated by final, assuming that final G represented C, i.e., assuming that the consistent use of F-sharp was equivalent to a one-sharp signature.



**მაგალითი 10.** ჰარმონიის 23 ტიპი, ბანის საერთო ინტერვალებით.

**Example 10.** Top 23 concord types, labeled by generic intervals from the bass.



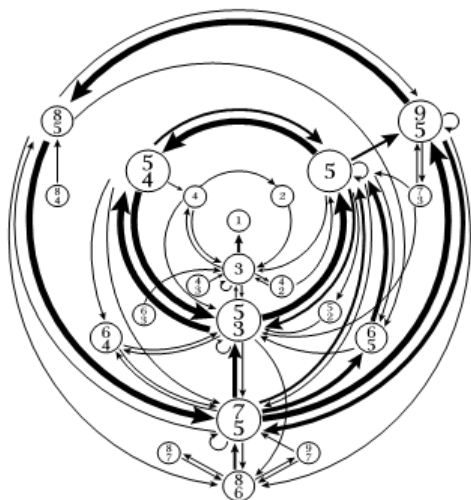
**მაგალითი 11.** ბანის ბგერები ჰარმონიის 23 ტიპისთვის. შეფერადებულ ტიპებს ჰქონდათ ისეთივე ჰორიზანტალური განაწილება, როგორიც ყველა ტიპის ერთობლიობას (შდრ. მაგალითი 7).

**Example 11.** Bass notes for the top 23 concord types. Colored types had the same distribution contour as the totality of concords (cf. Example 7).

Type	Percent						
5/3	8	5	17	25	33	9	4
7/5	7	23	15	21	23	7	5
5	3	11	15	20	31	18	3
5/4	4	3	20	16	33	21	2
9/5	9	14	16	38	18	1	4
8/5	9	23	14	26	23	1	3
3	4	5	12	30	28	15	5
8/6	17	37	14	15	13	5	0
6/4	3	17	21	14	28	18	0
6/5	4	16	22	35	18	0	5
4	0	2	18	12	43	24	0
7/3	3	9	15	35	26	9	3
1	13	3	0	3	19	39	23
8/4	4	36	18	11	21	11	0
6/3	4	19	26	30	11	7	4
4/2	4	8	25	38	25	0	0
9/7	17	38	4	4	17	21	0
7/6	22	13	35	22	9	0	0
8/7	22	48	9	0	22	0	0
6	5	32	36	5	23	0	0
4/3	0	5	11	21	37	21	5
5/2	6	6	11	17	44	17	0
2	0	0	7	43	29	21	0
<b>Bass:</b>	C	D	E	F	G	A	B

**მაგალითი 12.** ჰარმონიული კავშირები, რომლებიც ჩნდება 6 ჯერზე მეტად და პასუხისმგებელია სრული რაოდენობის სამ-მეოთხედზე. წინა ბგერის ზომა შეესაბამება ჰარმონიის ტიპის სიხშირის რაოდენობას. ისრის სისქე შეესაბამება კავშირის სიხშირის რაოდენობას.

**Example 12.** Concord connections occurring more than six times, accounting for three quarters of the total. The size of the font corresponds to the number of occurrences of the concord type. The weight of the arrow corresponds to the number of occurrences of the connection.



### კანონისა და კანონიკური აზროვნების შესახებ ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში

სამუსიკო მასალას, პირველ რიგში, პრაქტიკული დანიშნულება გააჩნია. თეორიული მეცნიერება უნდა იყოს პრაქტიკული მეცნიერების სამსახურში. მიგვაჩნია რომ, ისევე, როგორც თეორია მეცნიერება, ასევე, პრაქტიკაც მეცნიერებაა.

წინა სიმპოზიუმზე წარმოვადგინე თემა *ქართული სამუსიკო სისტემა (მოკლე მიმოხილვა)* (ერქვანიძე, 2015) რომელშიც განხილული იყო ქართული ტრადიციული მუსიკის კილოები, ბგერათნყოები, მოდულაციები, კილოს განსაზღვრისა და მისი საყრდენის საკითხები და სხვ. წინამდებარე თემის მიზანს კი წარმოადგენს ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში მოქმედი კანონისა და კანონიკური აზროვნების შესახებ კიდევ უფრო მეტი და მყარი მტკიცებულებების მოყვანა, ვიდრე ეს აქამდე არსებობს.

ავილოთ რვა ხმისა და საგალობლის მუხლებზე დაკვირვების საკითხი. ეს თემები არაერთი მკვლევრის ყურადღების ქვეშ მოექცა. მთავარი ხარვეზი, რაც გასდევს ამ ნაშრომებს არის ის, რომ მეცნიერული ანალიზის დროს წარმოდგენილი საგალობლები არ არის კილო-ტონალობაში მოყვანილი. კილოს საიდუმლოს გასაღები კი მხოლოდ უძველეს ავტორიტეტულ აუდიოჩანაწერებში დევს (ერქვანიძე, 2003, 2015), ანუ როგორი სახითაც არსებობენ ეს მუხლები სანოტო ხელნაწერებში, ისეთი არარედაქტირებული სახითაა მოცემული მკვლევართა მიერ. დედნისეული აუდიო და ნოტებზე მოცემული ჟღერადობები კი რადიკალურად სხვაობს ერთმანეთისაგან.

მეცნიერთა შორის არსებობს აზრი, რომლის თანახმად, მნიშვნელობა არ აქვს, რა ალტერაციის ნიშნებით ააჟღერებ ამა თუ იმ სანოტო ხელნაწერს, რა კილოში ჩასვამ. **ეს აბსოლუტურად მცდარი და არამეცნიერული შეხედულებაა!** ვინმემ *ქრისტე* აღდგა ან ალდგომასა შენსა მინორული მიხრილობის კილოში რომ იგალობოს, იტყვიან, არასწორად გალობენო, ვინაიდან ეს საგალობლები ყველამ კარგად იცის, ძველი მგალობელ-მომღერლების მიერ გადმოცემული მრავალი აუდიო ჩანაწერის წყალობით. ამიტომაც, რომ ამ პოპულარულ ნიმუშებს ყველა შემსრულებელი, სადაც არ უნდა იყოს, ერთნაირად სწორად გალობს მაჟორული მიხრილობის კილოში. ამრიგად, იმ ათასობით სანოტო ხელნაწერში დაფიქსირებულ საგალობლებს, უკლებლივ ყველას, გააჩნია თავისი კილო და კილოური მიხრილობა ერთიან კილო-ტონალობაში. ამ საკითხის გამოწვლილვას დიდი დრო და ენერგია შევალე და ფრიად სასიხარულოა. რომ კვლევა სწორი მიმართულებით მიმდინარეობს.

აუდიოჩანაწერების ანალიზმა ცხადყო, რომ კილოში აზროვნებას საფუძვლად უდევს არაჩვეულებრივი წესრიგი, კანონი და კანონიკური აზროვნება. კილოს განსაზღვრა არის ქართული ტრადიციული მუსიკის კანონისა და კანონიკური აზროვნების უპირველესი აუცილებლობა. XIX-XX საუკუნეთა მიჯნაზე ხუთხაზიან სისტემაზე დაფიქსირებულ საგალობელთა ჟღერადობა, სინამდვილეში, ძალიან შორსაა იმისგან, რაც ძველმა მგალობლებმა გადასცეს ნოტისმცოდნე ხალხს. ხელნაწერების ამ სახით პრაქტიკული გამოყენება დაუშვებელია! საუკეთესო შემთხვევაში, ეს ხელნაწერები ძველ ქართულ სამუსიკო სისტემასა და ბგერათნობაში უნდა აჟღერდეს ან, მინიმუმ, სწორად უნდა იქნას ნათარგმნი ხუთხაზიან სისტემაზე, რის მიხედვითაც შესაძლებელი გახდება მათი პრაქტიკული გამოყენება.



ამ 15-20 წლის განმავლობაში გამოიცა საგალობლების არაერთი სანოტო კრებული, რომელთა ძირითადი ნაწილი ჩემ მიერაა რედაქტირებული. მიუხედავად დიდი მცდელობისა, რომლის მიხედვითაც საგალობლების მნიშვნელოვანი ნაწილი სწორადაა ნათარგმი ხუთხაზიან სისტემაში, ეს კრებულები, ტემპერირებულ წყობაში გამართვის თვალსაზრისით, ხელახალ გადახედვას მოითხოვს.

ახლა გადავიდეთ ნაშრომის პრაქტიკულ ნაწილზე.

ქართულ ტრადიციულ გალობაში კანონი და კანონიკური აზროვნება ოთხ პრინციპულ საკითხში ვლინდება.

1. მუხლში გამღერებიდან ბოლო ბგერამდე ზუსტი ზომის დაცვა;
2. მუხლებში მარცვლების განაწილების სიზუსტის დაცვა;
3. მუხლის სანყისი და, განსაკუთრებით, დამაბოლოებელი საფეხურების ზუსტი ფიქსაცია;

4. მუხლის კილოურად სწორად გამართვა.

ჰიმნოგრაფიას თავისუფალი პოეტური მეტრულ-რიტმული საზომები ახასიათებს და, შესაბამისად, მელოდიის ზომებიც ნაირგვარია. დაკვირვების მიხედვით, კანონი ვლინდება იმაში, რომ, რაიმე კონკრეტული რიტმულ-მელოდიური ფორმულა, რასაც მუხლს ვეძახით, სხვადასხვა საგალობელში განმეორებისას, ძირითადად, უნდა ექვემდებარებოდეს ზემოთ ჩამოთვლილ ოთხივე პრინციპს.

მუსიკალურ მასალაზე დაკვირვებამ ცხადყო, რომ კანონიკურად ყველაზე მყარად ზემოთ ჩამოთვლილი ნიშნები დამაბოლოებელ მუხლებს ახასიათებს. წარმოვიდგენთ რამდენიმე მათგანს: საიდუმლო უცხო, ნათელი ნათლისაგანი და IV ხმის ტროპრის ბოლო მუხლები. თავიდან სამივე მათგანი მიმართა IV ხმის ტროპრის დამაბოლოებელ მუხლად. მაგრამ აღმოჩნდა, რომ მათ შორის დიდი სხვაობა ყოფილა. სამივე მუხლს აქვს გამღერებიდან სხვადასხვა ზომა; ასევე, გააჩნიათ ჰანგზე მარცვლების განაწილების განსხვავებული პრინციპები; განსხვავებული საქცევები (მუხლის შემადგენელი მცირე ნაწილები) და კილოტონალობაში განსხვავებული სანყისი და ბოლო საფეხურები. ეს შედეგი მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა ორი თვალსაზრისით:

1. მყარად გამოჩნდა მუხლის, როგორც კანონიკური ერთეულის თვისებები.
2. ამ საკითხის გადაწყვეტა ემსახურება სანოტო ხელნაწერებში არსებული ზღვა მასალის მონესრიგებას, კილოში გამართვისა და ხელნაწერებში არსებული შეცდომების გასწორების თვალსაზრისით (მაგ. 1.).

ა) ამაღლების ტროპრის მუხლს, ისევე, როგორც, ზოგადად, IV ხმის ტროპრების ბოლო მუხლებს, გამღერებიდან ბოლო ბგერამდე გააჩნიათ ოცთვლიანი ზომა; იწყება I საფეხურზე და მთავრდება VII-ზე და განაწილებულია 1 + 3 + 5 მარცვლებზე, რაც არის ამ მუხლის მყარი კანონიკური სტრუქტურა (მდრ. IV ხმის ყველა ტროპრის ბოლო მუხლები).

ბ) საიდუმლო უცხოს ბოლო მუხლს გამღერებიდან ბოლო ბგერამდე გააჩნია თორმეტთვლიანი ზომა, იწყება I საფეხურზე და მთავრდება VII-ზე და განაწილებულია 1 + 5 მარცვლებზე, რაც არის ამ მუხლის მყარი კანონიკური სტრუქტურა (Q 673-დან შენ რომელმან, Q 684-დან ადიდე შენ მაცხოვარ, ბრძანებასა უსჯულოსა ბოლო მუხლები).

გ) ნათელი ნათლისაგან-ის ბოლო მუხლს გამღერებიდან ბოლო ბგერამდე გააჩნია ოცდაოთხთვლიანი ზომა, იწყება I საფეხურზე და მთავრდება ქვედა I საფეხურზე და გადმოცემულია 1 + 3 + 5 მარცვლების განაწილების პრინციპზე, რაც არის ამ მუხლის მყარი კანონიკური სტრუქტურა. იხ. წინადაცვეთის ტროპარი (ერქვანიძე, 2002), უფალო ღალადვეყავის I ხმის ბოლო მუხლი (ერქვანიძე, 2004).

საკითხის გარკვევის შემდეგ აღმოჩნდა, რომ თათია ჩხეიძეს ნაწილობრივ მოუხდენია ანალოგიური დაკვირვება. მან აიღო ტროპრის IV ხმა და ამ ხმის სხვადასხვა მუხ-

ლის მაგალითზე მოახდინა სწორი დაკვირვება მარცვლების განაწილების ერთგვაროვანი პრინციპის თვალსაზრისით (ჩხეიძე, 1999).

მოგვყავს სხვა მაგალითები, სადაც ოთხივე პრინციპია დაცული (მაგ. 2).

ზემოთ ჩამოთვლილი პრინციპების დაცვა საგაღდებულა იმათთვის, ვისაც აქვს კადნიერება საგალობლის ტექსტები ჰანგზე გააწყოს.

ახლა გთავაზობთ კანონისა და კანონიკური აზროვნების მაგალითს ხალხური სიმღერადან. ავიღოთ სიმღერა *მაყრული. ვნახოთ როგორ მღერიან ამ სიმღერას აღმოსავლეთსა და დასავლეთში* (მაგ. 3). თელავური შესრულება (40 წლის წინანდელი) და შილდის შესრულება (110 წლის) ამჟღავნებს სრულ იდენტობას. მათგან მცირედით განსხვავდება სტრუქტურულად გურჯაანის ვარიანტი, თუმცა ალტერაციის ნიშანი რე ბემოლის სახით მკვეთრად მიაწინებს კილოში აზროვნებისა და კილოტონალური მოდულაციების იდენტობას.

რაც შეეხება დასავლურ მაყრულებს, ასევე, სხვადასხვა დროისა და კუთხის მომღერლების შესრულება აქ წარმოდგენილ ხუთივე ნიმუშში, ასევე, სრულ იდენტობას ამჟღავნებს ერთმანეთთან კილოში აზროვნებისა და კილო-ტონალური მოდულაციების თვალსაზრისით: *რაჭული მაყრული-ი. გრიმოს ექსპედიციიდან, კუჩხი ბედიწერი-გიგო ერქომაიშვილის ჩანაწერიდან, გურული მაყრული-ლადიმე ბერძენიშვილის ჯგუფის შესრულებით, მეგრული მაყრული და დუცხუნის მაყრული* (მაგ. 4).

#### **ქართული და ბიზანტიური გალობის კანონიკურ-სტრუქტურული პარალელების ძიების დასაწყისი**

ახლა გთავაზობთ იმ შედეგებს, რაც ქართული და ბერძნული საეკლესიო გალობის საერთო კანონიკის ძიების დაწყებით მივიღეთ. ამით პრაქტიკულად იდგმება პირველი ნაბიჯები ორი უძველესი ტრადიციის მუსიკალური მასალის ანალიზის შედეგად დადგინდეს საერთო კანონიკური ძირების არსებობა. ვიდრე საკითხის განხილვაზე გადავიდოდე, გულისტკივილით მინდა ერთ გარემოებას გავუსვა ხაზი.

არსებობს აზრი იმის შესახებ, რომ ქართულ გალობას კანონიკა არ გააჩნია იმ მოსაზრებით, რომ კანონი რომ გააჩნდეს, ამას მსოფლიო კრებებზე დააფიქსირებდნენ. **ესეც აბსოლუტურად მცდარი მოსაზრებაა!** მართლმადიდებელ ეკლესიაში, როგორც ყველაზე კონსერვატულ სივრცეში, კანონისა და წესის გარეშე არაფერი სრულდება. ეკლესია დაფუძნებულია დანერგულ და დაუნერგელ სჯულზე. ეკლესიაში ერთნაირად ძალმოსილია როგორც წერილობითი, ასევე, ზეპირი გადმოცემა. რისთვის დებდნენ მეხელები და დასდებლის მეცნიერები უზარმაზარ შრომას საგალობლების ჰანგისა და ტექსტების ბერძნულიდან თარგმნაში? იმისთვის, რომ არ დარღვეულიყო სწორედ გალობის საერთო კანონიკური პრინციპები, თარგმნისას დაეცვათ მარცვლების რაოდენობა და შეენარჩუნებინათ რვა ხმის მელოდიურ-სტრუქტურული კანონზომიერებები. — „მე ფრიადი ჭირი მინახავს მათსა გამოძიებასა და შეწყობასა,, ამბობს წმიდა გიორგი მთაწმინდელი. არც ისაა გამორიცხული, არსებობდეს საეკლესიო გალობის კანონი წერილობითი სახით და ჯერ მიკვლეული არაა, ხოლო თუ არ არსებობს, ვიმეორებ, ეს არაფერს ცვლის, რადგან მათ ზეპირად იცოდნენ ეს პრინციპები. მეტი სიცხადისთვის დავძენ, რომ საქართველოს სხვადასხვა დროის სხვადასხვა სამგალობლო კილოს წარმომადგენელთა ზეპირ მემსიერებაში მჟღავნდება სწორედ ერთგვაროვანი კანონიკური აზროვნება. ეს სრულიად გასაოცარი რამაა! ავიღოთ დასდებლის მეცნიერის ამბავი და წარმოვიდგინოთ მის გონებაში არსებული უზარმაზარი ჰიმნოგრაფიული მასალა; ათასობით საგალობელი და მუხლი. უნებურად იბადება კითხვა; თუ როგორ ახერხებდა იგი ამ ზღვა მასალის ზეპირად დამახსოვრებას და შემდეგ მოზაიკასავით მორთვას ღმრთისმსახურების ამა თუ იმ წესისათვის? ეს მასალა ხომ წერილობით (ნოტებით) არ ფიქსირდებოდა; იყო ნევმები და ეს

ნევმებიც წარმოადგენდნენ მხოლოდ დამხმარე ორიენტირებს ჰანგის დავინწყების შემთხვევაში. პასუხი მხოლოდ ერთია. ეკლესიის მამებსა და დედებს დიდი ხნის მორჩილების, სიმდაბლისა და ღვაწლის შედეგად სულიწმინდა აჯილდოებდა სხვადასხვა, მათ შორის, სულიერი ხედვის ნიჭით. დაახლოებით, ასე უნდა ყოფილიყო დასდებლის მეცნიერის ამბავიც, რომლებზეც წმ. გიორგი მთაწმინდელი ამბობს: *მეხელნი* (იგივე დასდებლის მეცნიერები, მ.ე.) *მოძღვრად მყვანან და ღმერთშემოსილადო*. სწორედ ასეთი სულიერი ხედვის ნიჭით იყვნენ დაჯილდოებული ისინი და, გარდა არაჩვეულებრივი მეხსიერებისა, მათ გააჩნდათ საღმრთო საგალობლებისა და მუხლების უშუალოდ ხედვის ნიჭი, ისევე, როგორც ჩვენ ვხედავთ მონიტორზე სამგალობლო მაგალითებს. ეს ჩვენთვის დღეს წარმოუდგენელიცაა და, მით უმეტეს, შეუძლებელიც!

ბერძნულ-ბიზანტიური გალობის გაცნობის მიზნით ჩვენ გავემგზავრეთ ათონის მთაზე და რამდენიმე ჩასვლის შედეგად მეტ-ნაკლებად გავეცანით იქ არსებულ სიტუაციას და ჩავატარეთ რამდენიმე ათეული ქართული და ბერძნულ-ბიზანტიური საგალობლების მუსიკალური ანალიზი.

გავიხსენოთ არსენ იყალთოელის ანდერძი:

„ხოლო მე მდაბალმან არსენი, ვიკადრე მესამედ თარგმნა უცვალებელად თვისისა ხმისაგან, თვით მათვე ძლისპირთა ზედა, რომელთა ზედა წმიდასა ანდრეას აღენერნეს ბერძნულად... ბრძანებითა დავით (აღმაშენებელისათა) მეფისათა, რომელმან მე თარგმანებისა, ხოლო იოვანე ქართლის კათალიკოსა ვითარცა კეთილად მორთულსა ორლანოსა, ხელოვანთ-მთავარსა სულისასა, ხმისა დადებისა ხელყოფაი გვიბრძანა, ვინაითგან უცხონი იყვნეს ენისა ჩვენისაგან ძლისპირნი ამათნი“ (ინგოროყვა, 1965: 226-227).

დღევანდელ საღმრთისმსახურო პრაქტიკაში ხმარებაშია ანდრეა კრეტელის საგალობლების სიტყვიერი ტექსტის არსენისეული თარგმანი, ხოლო რაც შეეხება ჰანგს, ძალიან დიდია ალბათობა იმისა, რომ Q 680 სანოტო ხელნაწერში დაცული ანდრეა კრეტელის საგალობლები სწორედ იოანე ქართლის კათალიკოსის მიერაა შეთხზული. წარმოგიდგენთ სწორედ ანდრეა კრეტელის ქართული და ბერძნულ-ბიზანტიური ძლისპირების მოკლე მუსიკალურ ანალიზს, რომლის შედეგმაც ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა (მაგ. 5).

ანალიზი ადასტურებს, სტრუქტურული მსგავსებები თვალსაჩინოა. ყველაზე მეტი მსგავსება აქაც დამაბოლოებელ მუხლებში გამოვლინდა; გამოვლინდა, ასევე, მსგავსება ორივე ტრადიციის მუხლების კილოურ მიხრილობათა შორისაც, ანუ ბოლოს ნათლად ჩანს, პირობითად, ფრიგიული კილოს ნიშნები. ორივე შემთხვევაში, ძლისპირები მსგავსი სტრუქტურული მოდელის მიხედვითაა აგებული — ყველა ბერძნული ძლისპირის, ისევე, როგორც ყველა ქართული ძლისპირის დამაბოლოებელი მუხლები ერთ ჰანგზეა განწყობილი. თუნდაც ეს შედეგი სრულიად საკმარისია იმისათვის, რომ გამოვიტანოთ დასკვნა: — **ორივე ავტოკეფალური ეკლესიის ჰიმნოგრაფია ერთი კანონის საფუძველს ემყარება.**

განსხვავებას წარმოადგენს ქართული და ბერძნულ-ბიზანტიური რვა ხმის-რვა განსხვავებული კილოს სიტემა. მრავალხმიანობაზე დაფუძნებული ქართული რვა ხმის სისტემა არ და ვერ ითვალისწინებს რვა სხვადასხვა კილოს, როგორც ეს ბერძნულშია. ქართულში ადგილი აქვს რვახმისმაგვარი განსხვავებული კილოური მიხრილობის მქონე მუხლებს (რომლებიც ერთობლიობით საგალობლის სრულ ჰანგს ქმნიან), ხოლო ეს მუხლები და ჰანგები მოქცეულნი არიან ერთ ძირითად კილო-ტონალობაში და, უმეტეს შემთხვევაში, წარმოადგენილნი არიან არაჩვეულებრივი მოდულაციური სისტემებითა და ნესებით.

ამ თემებზე კვლევის გაღრმავებას ახლო მომავალში სერიოზულად ვაპირებთ.

გალობის კანონიკის საერთო ძირების პოვნა უზარმაზარი თემაა და მის წარმატებულ კვლევას უმნიშვნელოვანესი შედეგების მოტანა შეუძლია არა მარტო ქართული, არამედ

უძველესი ჰიმნოგრაფიული ტრადიციების მქონე სხვა ქვეყნებისთვისაც, განსაკუთრებით ბერძნულ-ბიზანტიურისათვის.

და ბოლოს; რა განსხვავებაა ძველსა და თანამედროვე აზროვნებათა შორის?

ძველები ეკლესიაში, საზოგადოებაში და ხელოვნებაში უმეტესად იცავდნენ და ეყრდნობოდნენ წესებსა და კანონებს უმთავრესი მიზნისთვის, სიმართლისა და ჭეშმარიტების სამსახურში! ხოლო დღეს წინა პლანზე გამოდის „მე როგორც მინდას“, ყოვლად უსაფუძვლო და მავნე ემოციური ფონი, რასაც სიმართლესთან და ჭეშმარიტებასთან არაფერი აქვს საერთო.

სრულიად მართებულად ბრძანებს პოლიევქტოს კარბელაშვილი: „კაცის მჭამელზე უარესია სამშობლო გალობისა და სიმღერის მომსპობი და შემცვლელი“[7]. სიტყვა მომსპობი გასაგებია, ხოლო რა იგულისხმება სიტყვაში შემცვლელი?....იგი გულისხმობს იმ წესებისა და კანონების დარღვევას, რაზეც დაფუძნებულია გალობა-სიმღერა და გალობა-სიმღერის შესრულების სულისკვეთების შეცვლას, რაც საუკუნეების განმავლობაში გასდევს ამ დიდებულ საუნჯეს. დარწმუნებული ვარ, ქართული გალობა-სიმღერის სინმინდე სრულად დაცული იქნება მომავალში.

### გამოყენებული ლიტერატურა

ერქვანიძე, მალხაზ. (2003). „ქართული მუსიკის ბგერათნყობა“. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები*. გვ. 173—185. რედაქტორები: წურნუშია, რუსუდან და ჟორდანია, იოსებ. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი.

ერქვანიძე, მალხაზ. (შემდგ.). (2002). *თორმეტ საუფლო და უძრავ დღესასწაულთა საგალობლები*. ტომი II. საქართველოს საპატრიარქოს საეკლესიო გალობის ცენტრი.

ერქვანიძე, მალხაზ. (შემდგ.). (2004). *ქართული გალობა, გელათის სკოლა*. მწუხრი, ცისკარი, წირვა ილუმენ ექვთიმე კერესელიძის და დეკანოზ რაფდენ ხუნდაძის ხელნაწერების მიხედვით. ტომი I, მე—3 გამოცემა. თბილისი: საქართველოს საპატრიარქოს საეკლესიო გალობის ცენტრი.

ერქვანიძე, მალხაზ. (2015). „ქართული სამუსიკო სისტემა (მოკლე მიმოხილვა)“. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის მეშვიდე საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები*. გვ. 449-470. რედაქტორები: წურნუშია, რუსუდან და ჟორდანია, იოსებ. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი.

ინგოროყვა, პავლე. (1965). *თხზულებათა კრებული*. ტ. III. თბილისი: საბჭოთა საქართველო.

კარბელაშვილი, პოლიევქტოს. (1898). *ქართული საერო და სასულიერო კილოები*. თბილისი: სტამბა „ცნობის ფურცელი“.

ჩხეიძე, თათია. (1999). „მუსიკისა და სიტყვის ურთიერთობის პრობლემისათვის (ტროპრის IV ხმის საგალობელთა მაგალითზე)“. *სამეცნიერო შრომების კრებული*. გვ 100—133. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

**MALKHAZ ERKVANIDZE**  
**(GEORGIA)**

## ON THE CANON AND CANONIC THINKING IN GEORGIAN TRADITIONAL MUSIC

Musical material has, in the first turn, the practical purpose. Theoretical science must serve to the practical one. We believe that not just a theory is a science, practice is a science, too.

At the previous symposium I presented a theme titled *Georgian Musical System (Short Review)* (Erkvanidze, 2015). There were discussed modes of the Georgian traditional music, sound arrangements, modulations, issues of determination of the mode and its support, etc. What about the aim of the present article, it is to state still more numerous and more solid proofs of the canon and canonical thinking valid in the Georgian traditional music, than it has been ever done before.

Let's take the issue of observation on the "mukhlis" of chants as well as on eight voices. These themes have deserved attention from many scientists. The main default which the previous works have in common is that the chants presented during the scientific analysis are not driven to mode-tonality. And the key to the secrets of mode lies only in the oldest authoritative audio-records (Erkvanidze, 2003, 2015). This is to say, the researchers cite these articles in the same non-edited form just as they are given in the notated manuscripts. What about the sounds given in the original audio-records, they radically differ from the soundings present in scores.

Among the scientist there circulates an idea, according to which, it does not matter, what signs of alteration are used during the performance of a given notated manuscript, or into which mode they are put. **This is an absolutely incorrect and non-scientific opinion!** If Anyone chants "*Kriste aghdga*" ("Christ is risen") or "*Aghdgomasa shensa*" ("At your resurrection") in a minor scale mode, the public opinion would be that such chants are incorrect, as everyone knows well the original versions of these chants due to many audio-records performed by old chanters and singers. That's why these popular samples are chanted correctly by all the performers, wherever they would be residing, and they sing it in the major scale. Very much similarly, those thousands of chants, registered in notated manuscripts, all of them without any exceptions, possess their own modes and scales in the uniform mode-tonality. I have spent a lot of time and energy while investigating this matter and I am very pleased that the research has the correct direction now.

Analysis of audio-records has revealed that the thinking in modal scales is based on an unusual order, canon and canonic logics. Determination of the modal scale is the primary necessity of the canon and canonical thinking of the Georgian traditional music. Sounding of the chants registered on the pentatonic system at the verge of 19<sup>th</sup>-20<sup>th</sup> centuries is too far from the legacy which was given to the musically literate people by the old chanters. It is inadmissible to use this form of manuscripts in practice! In best cases, these manuscripts must be resounded in the old Georgian musical system and sound arrangement, or, as a minimum, they must be correctly translated to the pentatonic system, and only then it would become possible to use them in practice.

During last 15-20 years there were published many notated collections of chants, the most part of which I edited myself. Despite great efforts to make correct translations of the greatest part of chants into the pentatonic system, still this collection of chants, in view of the arrangement in the

temperated system, needs to be reviewed again.

Let's now head to the practical part of the work.

Canons and canonic thinking are revealed in four principal issues in the Georgian traditional chant:

1. keeping exact measure from the beginning of "mukhli" to the last sound;
2. keeping exactitude of distribution of the syllables in "mukhlis";
3. exact fixation of the initial, and, especially, ending steps of the "mukhli";
4. Finding correct mode for the "mukhli".

Hymnography is characterized by free poetic metric and rhythmic measures, and, accordingly, time signatures of the melodies are also diverse. According to observations, the canon is revealed in the regularity that a concrete rhythmic and melodic formula, which we call "mukhli" ("knee" in Georgian), must fulfill the listed four principles while being repeated in various chants.

Observation made on the musical materials has revealed that the above-mentioned signs are most solidly and canonically characteristic for the ending "mukhlis". Let's present several of them: "*Saidumlo utskho*" ("Unordinary secret"), "*Nateli natlisani*" ("Light of the lights") and last "mukhlis" of the troparion of the 4th voice. Initially I thought that all three of them were the ending "mukhlis" of the troparion of the 4th voice. Yet, there was revealed that there is a great difference between them. All the three phrases have different metric measures since the first singing; also that possess various principles of distribution of their syllables along the tune; various "saktsevis" (small constituent parts of a "mukhli") and the initial and last steps that are different in mode-tonality. This result has been proved to be important from two points of view:

1. there has been solidly revealed the features of "mukhli" as of a canonical unit;
2. solution of this issue will be useful for the matter of making order in the huge quantity of materials in view of matching the right mode scale and correcting mistakes in the manuscripts (ex. 1).

a) The "mukhli" of Ascension troparion, as well as generally last "mukhlis" of troparia of the 4th voice, have 20 beads of measure from the start of singing to the last sound; they start at the 1st step and end on the 7th and they are built upon  $1 + 3 + 5$  syllables, which is the solid canonical structure of this "mukhli" (compare the last "mukhlis" of all the troparia of the 4th voice).

b) The last mukhli of "*Saidumlo utskho*" has 12 beads of measure from the start of singing to the last sound; they start at the 1st step and end on the 7th and it is built upon  $1 + 5$  syllables, which is the solid canonical structure of this "mukhli" (from Q 674 "*Shen romelman*", from Q 684 "*Adide shen matskhovar*" ("Hail the Savior") and last "mukhlis" of "*Brdzanebasa usjulosa*" ("To the unfaithful order")).

c) The last "mukhli" of "*Nateli natlisagan*" has 24 beads of measure from the start of singing to the final note, it begins on the 1st step and ends on the lower 1st step. It is built upon the principle of syllable distribution as follows:  $1 + 3 + 5$ , which makes the solid canonic structure of this "mukhli." See the troparion of circumcision (Erkvanidze, 2002) the last "mukhli" of "*Upalo ghaghadvkavi*." ("Lord I have appealed loudly") (Erkvanidze, 2004)

After taking a deeper look into the issue that was evident that Tatia Chkheidze had partially made an analogical observation. She took the 4th voice of the troparion and on the example of various "mukhlis" of this voice she made a correct conclusion in view of the principle of homogeneity of syllable distribution (Chkheidze, 1999)

Here we cite other examples, where all four principles are abided by (ex. 2).

It is compulsory to abide by the above-listed principles for those who are daring enough to make a tune for chant texts.

Now let's suggest to you an example of the canon and canonical thinking from a folk song. Let's take the song "*Makruli*" ("Best men's song"). Let's see how this song is sung in the East and West of Georgia (ex. 3). A Telavian performance (40 years ago) and another performance in Shilda (110 years ago) reveal that they are entirely identical. The variant of Gurjaani differs a little from them structurally, but the sign of alteration D flat (b) gives a clear hint of the identity of modal thinking and mode-tonicity modulations.

What about the western Georgian "makrulis" ("best men's songs), analogically, performances of the singers of various times and places are presented in all the five samples appended here. They also reveal complete identity with one another in respect of the modal thinking and mode-tonicity modulations: Rachan "*Makruli*" from Y. Grimaud's expedition and "*Kuchkhi bedineri*" from Gigo Erkomaishvili's records, Gurian "*Makruli*" in the performance of Ladime Berdzenishvili's group, Megrelian "*Makruli*" and Dutskhuni "*Makruli*" (ex. 4).

### **Beginning of the search for canonical and structural parallels among the Georgian and Byzantine chanting**

Now I shall suggest you those results which we have yielded when we started search for the common canonic of the Georgian and Greek ecclesiastic chanting. This practically means the first steps to establish the existence of common canonic roots of two most ancient traditions based on the analysis of musical materials. Till I proceed to the discussion of this matter, I would like to emphasize one circumstance with much heartache.

There have been expressed opinions that the Georgian chanting has no canonic, the logics being that if it had a canon, then it would have been registered at the world church councils. This is an absolutely incorrect idea, too! In the Orthodox church, as in the most conservative space, there is nothing implemented without canon, order and rule. The church is based upon the written and unwritten faith. In the church both written and oral traditions are equally valid. Why did "mekhelis" and "dasdebeli" experts (experts or psalms and all chanting materials during divine services) input huge amounts of work into the translations of tunes and texts of the chants from Greek into Georgian? The reason was to comply meanwhile with the common canonic principles of chanting, to keep the number of syllables while translating and to preserve the melodic and structural regularities of eight voices. – "I have seen huge misfortunes during their searching and matching," tells us St. Giorgi of Mtatsminda. It is also not ruled out that there would exist a canon of church chanting in the written form and it is not yet discovered; and even if such a canon did not exist in the written form, I insist that it doesn't change anything as they could have an oral tradition of these principles. For more clarity I'd add that in the oral memories of the representatives of various chanting modes from Georgia of various times there is revealed the very homogenous canonic thinking. This is a totally amazing thing! Let's take the case of a "dasdebeli" expert and imagine the huge hymnographic materials kept in his mind; thousands of chants and phrases. Involuntarily there comes a question: how could he manage to memorize by heart these voluminous materials and then their setting as a mosaic for this or that rule of divine service? These materials were not fixed in a written (notated) form; these were just neumas and they represented just auxiliary orienteers in case if the tune was forgotten. There is just one answer. The fathers and mothers of the church, as a result of the long-lasting obeisance, selflessness and work, were awarded various gifts by the holy spirit,

amongst them, the gift of spiritual vision. The story of a dasdebeli expert would be very much similar. St. Giorgi of Mtatsminda says about them: "*Mekhelni*" (the same as "dasdebeli" experts, M.E.) are *my leaders and they bear God's glory*. Exactly such a gift of spiritual vision was theirs and, apart from unordinary memory, they had the gift of direct vision of divine chants and phrases, very much the same as we see today the chanting examples on the monitor. This is today unimaginable and, the more so, impossible for us!

In order to get acquainted with the Greek-Byzantine chanting we have travelled to Mount Athos. After several visits when we have mastered the situation on the spot, I have managed to perform musical analysis of several scores of Georgian and Greek-Byzantine chants.

Let's remind ourselves the will of Arsen of Ikalto:

"And I, low and abject Arseni, have undertaken the third translating unchanged from its own voice, upon the same their own irmoi, which were described by Andrea in Greek... Upon the order of King David (the Builder), who ordered me to translate, and who ordered Iovane, the Catholicos of Kartli, to attempt the voice joining, as their irmoi were alien for our language." Arsen of Ikalto (Ingoroqva, 1965: 226-227).

In the modern practice of divine service there is used the Arsen's translation of the verbal text of the chants of Andrew of Crete. What about the tune, there is a high possibility that the music for chants by Andrew of Crete, preserved in the notated manuscript Q 680, is written indeed by Iovane, Catholicos of Kartli (Erkvanidze? See Georgian Ecclesiastic Chant, Vol. 4, Tbilisi 2006). I am presenting a short musical analysis of Georgian and Greek-Byzantine irmoses by Andrew of Crete, results of which have exceeded all expectations (ex. 5).

Analysis certifies that structural similarities are evident. The utmost similarities were revealed in the ending phrases (*mukhlis*) here, too; there were also revealed similarities between the modal scales of the "*mukhlis*" of both traditions, i.e. by the end there are clearly visible the signs of the Phrygian mode, conventionally. In both cases the irmoi are built upon the similar structural models – the ending "*mukhlis*" of all Greek irmoi, as well as those of all Georgian irmoi, are arranged along one tune. Even this result is completely sufficient to make the following conclusion: - **hymnographies of both autocephalic churches are based upon the same law.**

The difference is made by system of eight distinct modes – Georgian and Greek-Byzantine eight voices. The Georgian system of eight voices based on polyphone does not and cannot foresee eight different modes as it is in Greek. In Georgian there occur "*mukhlis*" resembling to eight voices and having different modal inclinations (which jointly create the full tune of the chant), and these "*mukhlis*" and tunes are included into one main mode-tonaliyy and, in most case, they are presented by unordinary modulation systems and rules.

We have serious plans to deepen research of these themes in the near future.

Finding common roots for the canonic of chanting is a huge theme and its successful research can bring most important results not only for Georgia, but also for other countries having ancient hymnographic traditions, which is especially true for Greek-Byzantine traditions.

And, lastly, what is the difference between the ancient and modern ways of thinking?

The ancient folks in church, society and art mostly abided by the rules and laws for the main purpose, in the service of truth and verity! And nowadays there comes forth to the foreground the groundless and harmful emotional background of "*as I wish*" which has nothing in common with the truth.

Polievktos Karbelashvili is absolutely correct when he says: "Destroyer and changer of the



native chanting and song is worse than a cannibal" (Karbelashvili, 1898). The word "destroyer" is clear, but what is implied by the word "changer"? He implies violation of those rules and canons, onto which chanting and song is based, as well as alteration of the disposition of performance of chanting and song, which has accompanied this treasure and lasted for centuries already. And I am sure that purity of the Georgian chanting and song will be completely preserved in the future.

**Translated by Mikheil Gelashvili**

### References

- Chkheidze, Tatia. (1999). "Musikisa da sitqvis urtiertobis problemisatvis (On the problem of interrelations of music and word" ("On the Example of the Troparion of Tone IV"). *Collection of scientific works*. Pp.100–133. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire.
- Erkvanidze, Malkhaz. (compiler). (2002). *Chants for Twelve Divine and Immovable Celebrations*. Vol. 2. Tbilisi: Church Singing Centre at the Georgian Patriarchate (in Georgian).
- Erkvanidze, Malkhaz. (2003). "Kartuli musikis bgerattsqoba" ("On Georgian Scale System"). In: *The First Interantional Symposin on Traditional Polyphony. Proceedings*. Pp. 178– 185. Editors: Tsurtsunia, Rusudan and Jordania, Joseph. Tbilisi: The International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisis State Conservatoire.
- Erkvanidze, Malkhaz. (compiler). (2004). *Kartuli galoba (The Georgian Chanting)*. vol. I, 3<sup>rd</sup> ed. Tbilisi: Church Singing Centre at the Georgian Patriarchate (in Georgian).
- Erkvanidze, Malkhaz. (2015). "Kartuli samusiko sistema (mokle mimokhilva)" ("The Georgian Musical System [Short Review]"). In: *The Seventh International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. Pp. 456– 470. Editors: Tsurtsunia, Rusudan and Jordania, Joseph. Tbilisi: The International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisis State Conservatoire.
- Ingoroqva, Pavle. (1965). *Collection of works*. Vol. 3. Tbilisi: Sabchota Sakartvelo.
- Karbelashvili, Polievktos. (1898). *Kartuli saero da sasuliero kiloebi (Georgian Secular and Spiritual Modes)*. Tbilisi: Typographic "Tsnobis Purtseli".

**მაგალითი 1.** სამი დედნისეული მუსიკი.

**Example 1.** Three original stanzas.

ა) ამაღლდი დიდებით. იხ. Q 674: 610. დაცულია ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში.

a) *Thou Art Ascended*. See: Q 674:610. Preserved at the National Manuscript Centre.



ბ) საიდუმლო უცხო. იხ. Q 674:447 დაცულია ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში.

b) *A Mystery Strange*. See: Q 674:447. Preserved at the National Manuscript Centre.



გ) ნათელი ნათლისაგან. რაჟდენ ხუნდაძის არქივი; ხელნაწერი 2101. გვ.58.

დაცულია საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრში.

c) *The Light Sent from Light*. Razhden Khundadze's archive; manuscript 2101, p. 58. Preserved at the Folklore State Centre of Georgia.



დ) ამაღლდი დიდებით. გადმოცემული არტემ ერქომაიშვილის მიერ. დაცულია თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკის შემოქმედების ლაბორატორიის არქივში (ქმშლა, ფირი N189, 99-4).

d) *Thou Art Ascended*. Performed by Artem Erkomaishvili. Preserved at the Archive of the Georgian Folk Music Laboratory of Tbilisi State Conservatoire, tape N189, 99-4



ე) საიდუმლო უცხო და დიდებული. გადმოცემული დიმიტრი პატარავას, ვარლამ სიმონიშვილისა და არტემ ერქომაიშვილის მიერ დაცულია თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკის შემოქმედების ლაბორატორიის არქივში (ქმშლა, ფირი N 4, 1).

e) *A Mystery Strange and Most Glorious*. Performed by Dimitri Patarava, Varlam Simonishvili and Artem Erkomaishvili. Preserved at the Georgian Folk Music laboratory of Tbilisi State Conservatoire, tape N 4, 1,



ვ) ნათელი ნათლისაგან. გადმოცემული დიმიტრი პატარავას, ვარლამ სიმონიშვილისა და არტემ ერქომაიშვილის მიერ. ინახება თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკის შემოქმედების ლაბორატორიის არქივში (ქმშლა), ფირი N 7, 4.

f) *The Light Sent from Light*. Performed by Dimitri Patarava, Varlam Simonishvili and Artem Erkomaishvili. Preserved at the Georgian Folk Music laboratory of Tbilisi State Conservatoire, tape N 7, 4.



## მაგალითი 2.

### Example 2.

ა) მოვედით და ვსვათ. გადმოცემული არტემ ერქომაიშვილის მიერ. ინახება თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკის შემოქმედების ლაბორატორიის არქივში (ქმშლა, N 184,48).

a) *O, Come, let us Quaff*. Performed by Artem Erkomaishvili. Preserved at the Archive of the Georgian Folk Music Laboratory of Tbilisi State Conservatoire. N 184,48.



ბ) მამაო ჩვენო. გადმოცემული არტემ ერქომაიშვილის მიერ. ინახება თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკის შემოქმედების ლაბორატორიის არქივში (ქმშლა, ფირი N 195,10).

b) *Our Father*. Performed by Artem Erkomaishvili. Preserved at the Archive of the Georgian Folk Music Laboratory of Tbilisi State Conservatoire N 195,10.



გ) აღდგომისა დღე არს. გადმოცემული არტემ ერქომაიშვილის მიერ. ინახება თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკის შემოქმედების ლაბორატორიის არქივში (ქმშლა, ფირი N 184, 45).

g) *The Day of Resurrection*. Performed by Artem Erkomaishvili. Preserved at the Archive of the Georgian Folk Music Laboratory of Tbilisi State Conservatoire, N 184, 45.



დ) განვინმდნეთ საცნობელნი. გადმოცემული არტემ ერქომაიშვილის მიერ.  
ინახება თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური  
მუსიკის შემოქმედების ლაბორატორიის არქივში (ქმშლა, ფირი N196, 14).

d) *Let us purify our senses.* Performed by Artem Erkomaishvili. Preserved at the Archive of the  
Georgian Folk Music Laboratory of Tbilisi State Conservatoire N196,14.



### მაგალითი 3.

#### Example 3.

ა) კახური მაცრული. ასრ. გუნდი ფ. მახათელაშვილის ხელმძღვანელობით, დისკი  
თელაველები, თბილისი 2008 N 3 ფოკლორის სახ. ცენტრის გამოცემა. გაშიფრულია მ.  
ერქვანიძის მიერ.

a) *Kakhetian wedding song.* Performed by P. Makhatelashvili's choir. Published by The Folklore  
State Centre of Georgia. Transcribed by M.Erkvanidze.

Two systems of musical notation for a wedding song. The first system shows a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The vocal line has lyrics: 'ვა რა ლა ლო ვა ვა რა ლო'. The second system continues the melody with lyrics: 'ვა რა ლო ვა რა ლო'. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern.

ბ) კახური მაცრული. ასრ. გუნდი, ლ. ასაბაშვილის ხელმძღვანელობით. ერქომაიშვილი ანზორ და როდონაია ვახტანგ. პირველი ფონოჩანაწერები საქართველოში, 1901-1914, დისკი 4/3, თბილისი, 2006. გაშიფრულია მ. ერქვანიძის მიერ.

b) *Kakhetian weeding song*. Performed by L. Asabashvili's choir. A. Erkomaishvili & V. Rodonaia. The First Recordings in Georgia, 1901-1914, CD 4/3, Tbilisi, 2006. Transcribed by M. Erkvanidze.



#### მაგალითი 4.

##### Example 4.

ა) კუჩხა ბედინერი. ასრ. გუნდი გ.ერქომაიშვილის ხელმძღვანელობით. ერქომაიშვილი ანზორ და როდონაია ვახტანგ. პირველი ფონოჩანაწერები საქართველოში, 1901-1914, დისკი 4/1, თბილისი, 2006. გაშიფრულია მ. ერქვანიძის მიერ.

a) *Kuchkha Bedineri* (Megrelian weeding song). A. Erkomaishvili & V. Rodonaia. The First Recordings in Georgia, 1901-1914, CD 4/1, Tbilisi, 2006. Transcribed by M. Erkvanidze.



ბ) მეგრული მაცრული. ნოკო ხურციას ვარიანტი. ქართული და აფხაზური ხალხური სიმღერები. XX საუკუნის 30-იანი წლების უნიკალური ჩანაწერები. დისკი N 1/ 20. თბილისი, 2005. ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი. გაშიფრულია მ. ერქვანიძის მიერ.

b) *Megrelian wedding song* ( N. Khurtsia's version) D. Arakchiev (Araqishvili), 1916:35. Georgian and Abkhazian Folk Songs. The Unique Recordings of 1930s . CD \$1/20/ Tbilisi, 2005. The International Centre of Georgian Songs.



## მაგალითი 5.

### Example 5.

ა) *შემწე და მხსნელ*. ბერძნული ვერსია: ათონის მთის ვატოპედის მონასტრის აუდიო ჩანაწერი. მ. ერქვანიძის არქივი). ქართული ვერსია: ერქვანიძე, 2009: 42.

დასკვნითი მუხლები.

a) *He is My Helper*. Greek version: Βοηθς και σκεπαστης. Audio recording from Vatopedi Monastery, Mount Athos. M. Erkvandze's archive . Georgian version: He is my helper. Erkvanidze, 2009:42. Final stanzas.



კომენტარი: ა) ბოლო მუხლის მარცვლების რაოდენობა: ბერძნულში 8, ქართულში 9.

ბ) გაშლუვებიდან ბოლო ბეგრამდე თვლების რაოდენობა: ბერძნულში 13, ქართულში 13.

გ) სახეზეა ერთგვარი კილოური შვავსება.

ბ) მოიხილე, ცაო. ბერძნული ვერსია: Πρὸς θε, οὐρανὲ καί. ათონის მთის ვატოპედის მონასტრის აუდიო ჩანაწერი. მ. ერქვანიძის არქივი. ქართული ვერსია: ერქვანიძე, 2009: 44.  
b) *Attend, O heaven*. Greek version: Πρὸς θε, οὐρανὲ καί. Audio recording from Vatopedi Monastery, Mount Athos. M. Erkvanidze's archive). Georgian version: Erkvanidze, 2009:42.

პერსიუდი



თუ ცხ იარ - მც - თუ თა - რა, ც - ჰა - ზე - მუ - თა - თუ  
ქა - ლ - ზე - ლი - სა - გან მო - სრე - ლ - სა წვენ - თვის.

ქართული



ქა - ლ - ზე - ლი - სა - გან მო - სრე - ლ - სა წვენ-თვის.

ბერძნული



კიი თქ იო - ჟო თქ ჯ - მქ.  
და მარ - ჯგ - ნი - თა მა - ღღი - თა.

ქართული



კომენტარი: ა) სახეზეა ერთგვარი კილოზური შეგავსება.

დ) *ესმა წინასწარმეტყველსა*. ბერძნული ვერსია: Ἀκήκοεν ὁ Προφήτης. ათონის მთის  
ვატოპედის მონასტრის აუდიო ჩანაწერი. მ. ერქვანიძის არქივი. ქართული ვერსია:  
ერქვანიძე, 2009: 47.

დ) *The Prophet Heard of the Coming*. Greek version: Ἀκήκοεν ὁ Προφήτης. Audio recording  
from Vatopedi Monastery, Mount Athos. M. Erkvanidze's archive. Georgian version: Erkvanidze,  
2009:47.

ესმა წინასწარმეტყველსა დ ძლისიპირი

ბერძნული

მ - ზი თ - წი - ვი - მა თო კო - რ - ე.  
დო - დე - ზა - ძალ - სა შენ - სა.

ქართული

მე - ში - ნა, დო - დე - ზა - ძალ - სა შენ - სა.  
გომეტარბო ა) სახელეა ერთგვარი, დილოური მშაველზა

ბ) მარცვლეულის რაოდენობა: ბერძნულში 10, ქართულში 10.

ე) ღამითგან ვიმსთობ. ბერძნული ვერსია: Ἐκ νυκτὸς ἱπθίρῃζοντα. ათონის მთის ვატოპედის მონასტრის აუდიო ჩანაწერი. მ. ერქვანიძის არქივი. ქართული ვერსია: ერქვანიძე, 2009: 50.  
e) *Out of the Night*. Greek version. Ἐκ νυκτὸς ἱπθίρῃζοντα. Audio recording from Vatopedi Monastery, Mount Athos. M. Erkvanidze's archive. Georgian version: Erkvanidze, 2009:50.

ბერძნული



και δι - νη - ζου με νη - ρη ποι - νου να με - λη - μα τωι.  
და მა - სნა - ვე, სა - ხი - ერ, კმა ნე - ბი - სა შე - ნი - სა.

ქართული



და მა - სნა - ვე, სა - ხი - ერ, კმა ნე - ბი - სა შე - ნი - სა.

კომენტარი: ა) ხაზზეა ერთგვარი კილოური მსგავსება  
ბ) ბოლო მუხლში მარცვლების რაოდენობა: ბერძნულში 14, ქართულში 14.

ვ) ღალად-ვეყვ მე. ბერძნული ვერსია: Ἐβόησα ἐν ὄλῃ καρδίᾳ μου. ათონის მთის ვატოპედის მონასტრის აუდიო ჩანაწერი. მ. ერქვანიძის არქივი. ქართული ვერსია: ერქვანიძე, 2009: 51.  
f) *I Cried with My Whole*. Greek version: Ἐβόησα ἐν ὄλῃ καρδίᾳ μου. Audio recording from Vatopedi Monastery, Mount Athos. M. Erkvanidze's archive. Georgian version: Erkvanidze, 2009:51.

ბერძნული



και ο - υλ - ην - ην εκ βοη - ριας υψι νη - ρη μου.  
და გან - ხრწნი - სა - გან ი - ხსნა ცხო - ვრე - ბა ჩე - მი.

ქართული



და გან - ხრწნი - სა - გან ი - ხსნა ცხო - ვრე - ბა ჩე - მი.

კომენტარი: ა) ხაზზეა ცხოვრების ერთგვარი კილოური მსგავსება  
ბ) მარცვლების რაოდენობა მუხლში: ბერძნულში 7, ქართულში 7.

ზ) ვცოდეთ და უშჯულო ვიქმენით. ბერძნული ვერსია: Ἡμάρτομεν, ἡγομήσαμεν. ათონის მთის ვატოპედის მონასტრის აუდიო ჩანაწერი. მ. ერქვანიძის არქივი. ქართული ვერსია: ერქვანიძე, 2009: 56.  
g) *We Nave Sined*. Greek version: Ἡμάρτομεν, ἡγομήσαμεν. Audio recording from Vatopedi Monastery, Mount Athos. M. Erkvanidze's archive. Georgian version: Erkvanidze, 2009:56.

ბერძნული

ვცოდეთ და უშჯულო ვიქმენით ზ ძლისპირი



ο υιον Πα - τε - ρου με - ος.  
მა - მა - თა ჩვენ - თა ღმერ - თო.

ქართული



მა - მა - თა ჩვენ - თა ღმერ - თო.

კომენტარი: ა) იკვეთება ერთგვარი კილოური მსგავსება  
ბ) მარცვლების რაოდენობა მუხლში: ბერძნულში 7, ქართულში 7.



თ) რომელსა ძალნი ცათანი. ბერძნული ვერსია: Ὁν Στρατιαί, ὁραῶν διζ᾿αῖσιν. ათონის მთის ვატოპედის მონასტრის აუდიო ჩანაწერი. მ. ერქვანიძის არქივი. ქართული ვერსია: ერქვანიძე, 2009: 57.

h) *Him Whom the Heavenly*. Greek version : Ὁν Στρατιαί, ὁραῶν διζ᾿αῖσιν . Audio recording from Vatopedi Monastery, Mount Athos. M. Erkvanidze's archive. Georgian version: Erkvanidze, 2009:57.

ბერძნული



Ὁν - Στρατιαί, ὁραῶν διζ᾿αῖσιν.

ბლით მას უ - კუ - ნი - სა - მდე.

ქართული



მას უ - კუ - ნი - სა - მდე.

კომენტარი ა) იკვეთება ერთგვარი კილოური შვავისება  
ბ) მარცვლების რაოდენობა მუხლში: ბერძნულში 7, ქართულში 6.

### ტერმინი *მორთული* ქართულ ჰიმნოგრაფიულ ხელნაწერებში

პოლისემიური ტერმინი „მორთული“ ფართოდ გამოიყენება ძველი ქართულ ლიტურგიკულ-ჰიმნოგრაფიულ ძეგლებში. ცნობილია, რომ X საუკუნის დამლევისა და XI საუკუნის დასაწყისის ერთ-ერთ ყველაზე ვრცელ ნევემირებულ ხელნაწერში, იორდანეს ძლისპირთა კრებულში (ხმცხ<sup>1</sup> A-603), ირმოსების გარკვეული ჯგუფები გამოყოფილია სახელწოდებით „მორთულნი“. „რთ“-ძირიანი ტერმინები („მოსართავი“, „მორთვა“, „ნართული“) დამონმებულია, აგრეთვე, X საუკუნის იადგარებში (Sin. Geo 1, Sin Geo 34, მიქაელ მოდრეკილის კრებულში ხმცხ S 425), XIII საუკუნის ზატიკუში (Sin. Geo 72), გიორგი მთაწმინდელის (XI ს.) რედაქციის სვინაქსარში და სხვა ხელნაწერებში.

სამეცნიერო ლიტერატურაში ჰიმნოგრაფიულ ტერმინ „მორთულის“ შესახებ განსხვავებული მოსაზრებებია გამოთქმული. ელენე მეტრეველის თვალსაზრისით, *მორთული*, ისევე, როგორც მისი პარალელური მნიშვნელობის ტერმინი *ფარაფთონი*, „ლიტურგიკაში იხმარება საუფლო და დიდი დღესასწაულებისთვის განკუთვნილ დამატებით შესხმათა თუ გალობათა აღსანიშნავად“ (მეტრეველი, 1973: 152). მეცნიერის აზრით, ამ დებულების ერთ-ერთი დადასტურებაა ზოგიერთ ქართულ ხელნაწერში (იადგარები Sin Geo 1, Sin Geo 34, ხმცხ S 425) *მოსართავად* სახელდებული საგალობლების გამოყოფა ცალკე სათაურით; მაგალითად, „შესხმანი წმიდისა ღმრთისმშობლისანი, ფარაფთონნი დაწესებულნი ოხითანი და მოსართავნი თქმულნი წმიდისა კოზმანისნი“ (Sin. Geo 1, 9r); ანდა „შესხმანი და შემკობანი ყოვლადწმიდისა და დიდებულისა ღმრთისმშობლისა, მარადის ქალწულისა მარიამისნი, ფარაფთონნი დაწესებულნი და მოსართავნი ყოველთა წმინდათა ზედა და ო-ო ლ-ლტყავთა და აქ-ბდიტა და სძლისპირნიცა...“ (Sin Geo 34, 210v);

საგალობელთა სახელწოდებებში დამონმებული ტერმინი „ფარაფთონი“, ელენე მეტრეველის აზრით, „მოსართავის“ ბერძნული შესატყვისია. მეცნიერის განმარტებით, იგი ბერძნული „παράπαισι“-ის ქართულ ტრანსკრიფციას წარმოადგენს და ნიშნავს დასამატებელს, მისართველს, მისაბმელს; „შესხმების“ მიმართ კი ისეთ შესხმებს, რომლებიც უნდა დაერთოს საუფლო დღესასწაულებზე შესასრულებელ მასალას, როგორც სავალდებულო დანართი“ (მეტრეველი, 1973: 150).

ყველა ის არგუმენტი, რომლის საფუძველზეც ელენე მეტრეველის ხსენებული დებულებებია გამოთქმული, კრიტიკულადაა შეფასებული ნინო ნაკუდაშვილის მიერ (ნაკუდაშვილი, 1996). მეცნიერი საეჭვოდ მიიჩნევს მეტრეველის მოსაზრებას „ფარაფთონისა“ და „მოსართავის“ შინაარსობრივი იგივეობის შესახებ. ის სავსებით მართებულად ამახვილებს ყურადღებას იმ გარემოებაზე, რომ ღმრთისმშობლის „შესხმათა“ სახელწოდებებში „მოსართავსა“ და „ფარაფთონს“ შორის მაჯგუფებელი „და“ კავშირია დასმული. ამასთან, მკვლევრის სიტყვებით, „არავითარი გარანტია არ არსებობს იმისა, რომ „ფარაფთონი“ მაინცა და მაინც ბერძნული „παράπαισι“-ის ქართული ტრანსკრიფციაა“. ნაკუდაშვილის ეს თვალსაზრისი მისივე რამდენიმე არგუმენტითაა გამყარებული: „ჯერ ერთი, – წერს იგი – ბერძნულად ეს ტერმინი, როგორც მკვლევარი აღნიშნავს, მას არც ერთ მის ხელთ არსებულ ლიტურგიკულ ლექსიკონში არ შეხვედრია; მეორეც, მიუხედა-

<sup>1</sup> აქ და შემდგომშიც აბრევიატურით ხმცხ აღინიშნება კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის (თბილისი, საქართველო) ხელნაწერები.

ვად იმისა, რომ “παράπτω” გრამატიკულად სწორი ფორმაა (მიღებული παρά წინდებულისა და άπτω ზმნისაგან), ჩვენ არ ვიცით, ბერძნული ენა აძლევს თუ არა სანქციას ამგვარ ფორმას, და, მესამე, არავითარი ფონეტიკური საფუძველი არ არსებობს იმისათვის, რომ ბერძნული “π” ბგერა (მით უმეტეს, ისეთი ცნობილი წინდებულის შემადგენლობაში, როგორიც არის “παρά”) ქართულში „ფ“-დ გადმოსულიყო (ჩვენ ვთარგმნით: პარალელი და არა ფარალელი, პარაბოლა და არა „ფარაბოლა“ (ნაკუდაშვილი, 1996: 76).

ნინო ნაკუდაშვილი მიიჩნევს, რომ ჰიმნოგრაფიულ ხელნაწერებში „მორთული“ „მოკაზმვა-გალამაზების“ მნიშვნელობით იხმარება და შეესაბამება ბიზანტიური კალოფონიურ მუსიკალურ სტილთან დაკავშირებულ ჰიმნოგრაფიულ ტერმინს “καλλασμὸς”-ს (იგი მომდინარეობს ზმნისაგან “καλλασκῆναι” და ნიშნავს „ერთავ“, „ეკაზმავ“, „ვალამაზებ“) (ნაკუდაშვილი, 1996: 73).

„მორთულის“ ერთ-ერთი მნიშვნელობა რომ მშვენიერის ცნებას უკავშირდება, ნათლად ჩანს ფილოსოფოსისა და ღვთისმეტყველის, იოანე პეტრიწის (XII ს.), ნაშრომებიდან. მის თხზულებაში „მორთულისა“ და „მშვენიერის“ კავშირზე ყურადღება გაამახვილა ნ. ფირცხალავამ (ფირცხალავა, 1993-1994: 95). პეტრიწის სიტყვებით, „ყოველი მშვენიერებაა შეწყობასა და მორთულებასა შორის პეტრიწი, 1937:76). თუმცა ამ ტერმინს, როგორც ბერძნული „ἀρισία“-ს შესატყვისს, ფილოსოფოსი მრავალხმიანობის ცნებასაც უკავშირებს (სუხიაშვილი, 2002; ფირცხალავა, 2003). პეტრიწი ითვალისწინებს ცნება „ჰარმონიის“ თანადროულ მნიშვნელობას და ეროვნული მუსიკალური აზროვნების თავისებურებებს და „მორთულებას“ განმარტავს, როგორც სამი განსხვავებული ხმის, სამი „ფთონგის“ („მზახრის“, „ჟორისა“ და „ბამის“) ერთდროულ ჟღერადობას, ვერტიკალში შენაწევრებასა და გამთლიანებას (იოანე პეტრიწი, 1937: 217).

ნამოჭრება არა ერთი კითხვა: ტერმინი „მორთული“ ხომ არ მიუთითებს საგალობელთა მრავალ ხმად შესრულებაზე? საკვლევი ტერმინის თაობაზე გამოთქმული მოსაზრებებიდან რომელს აქვს უფრო მყარი მეცნიერული საფუძველი?

მივუბრუნდეთ ქართულ ხელნაწერებში არსებულ მინაწერებს, რომლებშიც დასტურდება ტერმინი „მორთული“ და მისი სახესხვაობები და კიდევ ერთხელ განვიხილოთ, თუ რამდენად მყარია არგუმენტები სამეცნიერო ლიტერატურაში გამოთქმული ამა თუ იმ მოსაზრების სასარგებლოდ.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, სამგალობლო კრებულებში „მორთულით“ შეიძლება აღნიშნული იყოს საუფლო და დიდ დღესასწაულებისთვის განკუთვნილი „სხვადასხვა სახის ჰიმნოგრაფიული მასალა“ (მეტრეველი, 1973: 152), თვალშისაცემია საკვლევი ტერმინის ხშირი გამოყენება დიდებასა და ანდას მომდევნო საგალობლების, სადღესასწაულო ოხითანის და ძლისპირების, აღსანიშნავად.

X ს-ის იადგარში (Sin. Geo 34) წარმოდგენილი ბზობის დღესასწაულის განგების „უფალო ღალადყავსას“ ბოლოში ვკითხულობთ: „ესე შუა სთქუა ოსანაჲ დიდებასა შედეგად (შემდეგ – მ. ს.) მოსართავად“ (67v). ირკვევა, რომ დიდების მოსართავი საგალობელი ყოფილა ოსანას ორსტრიქონიანი ტექსტი (მეტრეველი, 1973: 151). ყურადღებას იქცევს, ასევე, XIII საუკუნის ჰიმნოგრაფიულ ხელნაწერში (ხმცხ A 85) მაცხოვრის ხელთუქმნელი ხატისადმი მიძღვნილი მეექვსე ხმის „უფალო ღალადყავსას“ მინაწერი: „... მოურთავთ დიდებად მჯდომარესა...“<sup>2</sup> (მეტრეველი, 1974: 288). გიორგი მთაწმინდელის რედაქციის სვინაქსარში ნათლისღების დღესასწაულის მეორე ხმის აქებდითასა დასდებლბთან ვხვდებით შემდეგ კოლოფონს: „ხოლო დიდებასა [და ანდა მარადისა დღეს] ქრისტესსავე ზედა და მორთული“ (გიორგი მთაწმინდელი, 2017: 140), ხოლო საცისკრო კანონს აქვს

<sup>2</sup>წინამდებარე სტატიაში საგალობელთა დიდებისა და ანდას მომდევნო მუხლების ბერძნული დედნები მიკვლეული არ არის.

მინანერი: „... ფსალმუნთა დასასრულსა ძლისპირთა მოურთვიდენ იმიერ-ამიერ“ იქვე. ტერმინი „მორთული“ რომ დამატებით შესასრულებელ, დასართავ საგალობელს არ აღნიშნავს, ნათლად ჩანს X ს-ის იადგარის, Sin Geo 34-ის, ერთ-ერთი მინანერიდან: „დიდებასაზედა: შენდა დიდებამ გშუენის უფალო. მოსართავად: შენდა დიდებასა შევსწირავთ მამისა და ძისა, წმიდისა სულისა. დიდებამ მალალთაჲ“ (ხევსურიანი, 1978: 112). კოლოფონში „მოსართავად“ სახელდებული საგალობელი „დიდებამ მალალთაჲ“ ცისკრის განგების უძირითადეს საგალობელთა ჯგუფს განეკუთვნება და მას დამატებით შესასრულებელ (დასართავ) ნიმუშებს ვერ მივკუთვნებთ. ეს მინანერი კიდევ ერთი მოწმობაა იმისა, რომ ელენე მეტრეველის მოსაზრება, თითქოს „მორთულს“ და „მოსართავს“ დამატებით შესასრულებელ საგალობელთა აღსანიშნავად იყენებდნენ, არადაამაჯერებელია.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, საკვლევი ტერმინის სამუსიკო მნიშვნელობებიდან ერთ-ერთი მრავალხმიანობის ცნებას უკავშირდება. თუკი მივიჩნევთ, რომ X-XIII საუკუნეების ჰიმნოგრაფიულ ხელნაწერებში ეს ტერმინი საგალობელთა მრავალ ხმად შესრულებაზე მიუთითებდა, მაშინ უნდა ვივარაუდოთ ისიც, რომ იმხანად საქართველოში გაბატონებული იყო ერთხმიანი გალობა, ხოლო მრავალხმიანი ნიმუშები მხოლოდ დროდადრო ჟღერდა საუფლო და დიდ დღესასწაულებზე (ისევე, როგორც რომის ეკლესიაში გალობის მრავალხმიანი ფორმის დამკვიდრებისას). ცნობილია, რომ მსგავსი პრაქტიკა გავრცელებული იყო რუსეთშიც.

XVI საუკუნის 40-იან წლებში ნოვგოროდსა და ფსკოვში დიდ დღესასწაულებზე თანაარსებობდა საგალობელთა ერთ და მრავალ ხმად შესრულების ფორმები. მაგალითად, ნოვგოროდის წმიდა სოფიის ტაძარში დიდი ხუთშაბათის ჟამნობისას მრავალ ხმად («с верхом»<sup>3</sup>) იგალობებოდა ტროპარები, ხოლო საგალობელთა სხვა ნიმუშები – უნისონურად. ბზობის დღესასწაულზე ლიტურგიას გალობდნენ ორ ხმად («с верхом»), მაშინ როდესაც არასადღესასწაულო მსახურებებზე საგალობლები უნისონურად სრულდებოდა.<sup>4</sup> მიძინების დღესასწაულზე კი მხოლოდ დიდების მომდევნო სტროფები (ე. წ. „სლავნიკები“) იგალობებოდა ორ ხმად (უსპენსკი, 1971: 223). რაც შეეხება ქართულ საღვთისმსახურო პრაქტიკას, ჩვენამდე მოღწეული წყაროების მიხედვით, შეიძლება ვივარაუდოთ მხოლოდ ის, რომ X საუკუნეში და, შესაძლოა, უფრო ადრეც, მთელი სამგალობლო რეპერტუარი სამ ხმად სრულდებოდა. ამ თვალსაზრისის გამოთქმის საფუძველს იოანე პეტრიწის ზემოხსენებული ცნობა ქმნის.

განმარტავს რა „მორთულებას“, როგორც სამი ხმის ერთდროულ ჟღერადობას, იოანე პეტრიწი განსაკუთრებით ამახვილებს ყურადღებას იმ გარემოებაზე, რომ ხმათა ნებისმიერი შეწყობა („რანივე მრთველობა“) მხოლოდ სამი განსხვავებული ხმის მიერ ხორციელდება (იოანე პეტრიწი, 1937, 217). ხმათა ნებისმიერ შეწყობაზე მსჯელობისას ფილოსოფოსი მათი უნისონური შეხამების საკითხს არც კი ეხება, რადგან, როგორც ჩანს, იგი უცხო იყო თანადროული მხატვრული პრაქტიკისთვის.

ამდენად, რაკი ჰიმნოგრაფიული ტერმინი „მორთული“ X-XIII საუკუნეების ქართულ სამგალობლო პრაქტიკაში მხოლოდ სადღესასწაულო საგალობელთა გარკვეული ჯგუფის აღსანიშნავად იხმარება, მას მრავალხმიანობის შესატყვის ცნება-ტერმინად ვერ მივიჩნევთ. ნინო ნაკუდაშვილის კვალდაკვალ, ვვარაუდობთ, რომ იგი გალობის გამშვენებულ სტილზე უნდა მიუთითებდეს.

აქვე შევნიშნავთ, რომ ნინო ნაკუდაშვილის თვალსაზრისით „მორთულს“ და „მოსარ-

<sup>3</sup> ტერმინით „ვერხი“ («верх») ძველ რუსულ სამგალობლო პრაქტიკაში აღინიშნებოდა ზედა ხმა, რომელიც წამყვან ხმას ერთვოდა.

<sup>4</sup> ამდენად, დიდ დღესასწაულებზე საგალობლების მრავალ ხმად შესრულება მათ გამშვენებად აღიქმებოდა. ცნობილია, რომ მსგავსი ვითარება იყო რომის ეკლესიაში მრავალხმიანი ორგანუმის დანერგვის ხანაში.

თავს“ სხვადასხვა შინაარსი აქვს; მისი აზრით, თუკი „მორთულით“ კალოფონიური სა-მუსიკო სტილის საგალობლები აღინიშნება, „მოსართავად“ – მათი რედაქტირებადელი (ანუ სადა) ნიმუშები იწოდება (ნაკუდაშვილი, 1996: 73). ნინო ნაკუდაშვილისგან განსხვავებით, მივიჩნევ, რომ ორივე ტერმინი ერთი და იმავე მნიშვნელობისაა და საგალობლის გამშვენებულ შესრულებაზე მიუთითებს. ამას გიორგი მთანმინდელის რედაქციის სვინაქსარის ნუსხათა ტექსტებში მათი პარალელური გამოყენების ფაქტები მოწმობს (გიორგი მთანმინდელი, 2017: 116).

გამშვენების ხვედრითი წილის ზრდა ხმათა ინდივიდუალობის გამოვლენასთან ერთად მათი ჟღერადობის სიმშვენიერის განცდას ერთი-ორად აძლიერებს. ამ მხრივ, საგულისხმოა წმიდა ექვთიმე კერესელიძისეული მინაწერი ძლისპირთა ნოტირებულ კრებულში (ხმცხ Q-667), სადაც იგი მღვდელ რაჟდენ ხუნდაძეს მიმართავს: „მამაო რაჟდენ! უმორჩილესად გთხოვთ, მირქმის ძლისპირებს შიგა და შიგ ადვილი გამშვენება (ხაზგასმა ჩვენია – მ. ს.) მიეც ით. ასე ძალიან სადა კილოს, მე მგონია, მეორე და ბანი კარგად ვერ მიეწყობაო“ (აბულაძე, 1958: 60). წმ. ექვთიმე აღმსარებლის სიტყვებიდან ჩანს, რომ ხმათა „კარგი“ შეწყობა გამშვენებას მოითხოვს.

უძველეს ხანაში, ქართული სამგალობლო ხელოვნების განვითარების საწყის ეტაპზე, სადა საგალობლებისთვის ნიშანდობლივი იქნებოდა ხმათა პარალელური მოძრაობა კვინტოქტავური დუბლირებით (შულღიაშვილი, 2006: XIV; არუთინოვ-ჯინჭარაძე, 2015: 103). ამ მოვლენას მკვლევრები „გამსხვილებულ მელოდიას“ უწოდებენ, რადგან იგი, რიგ შემთხვევებში, ერთხმიანობადაც კი აღიქმება. X საუკუნიდან მოყოლებული, სადღესასწაულო სამხმიან საგალობელთა გარკვეულ ჯგუფში ტერმინების „მორთულისა“ და „მოსართავის“ გამოყენება გამშვენებული სტილის ჩასახვაზე მიუთითებს. ისინი გამშვენებასთან ერთად მრავალხმიანობის შედარებით განვითარებული ფორმის აღმოცენებაზეც უნდა მიანიშნებდნენ. თუ ეს ასეა, მაშინ ქართულ საეკლესიო მუსიკაში მრავალხმიანობის შედარებით ადრეულიდან უფრო განვითარებულ ფორმებზე გადასვლის სათავედ X საუკუნის I ნახევარი უნდა მივიჩნიოთ.

### გამოყენებული ლიტერატურა

აბულაძე, ილია. (რედ.) (1958). ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა ახალი კოლექციისა, ტ. II. თბილისი: საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია.

არუთინოვ-ჯინჭარაძე, დევილი. (2015). „ქართული ხალხური სიმღერებისა და საგალობლების პოლიფონიური ფაქტურის შესახებ“. კრებულში: *პიროვნება, საზოგადოება, კულტურა დროის კონტექსტში*. სამეცნიერო შრომების კრებული მუსიკისმცოდნეობის საკითხები. რედ. ქავთარაძე, მარინა. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

გიორგი მთანმინდელი. (2017). *დიდი სვინაქსარი*. ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა, შესავალი, ლექსიკონები და სამეცნიერო აპარატი დაურთეს მანანა დოლაქიძემ და დალი ჩიტუნაშვილმა. თბილისი, კ. კეკელიძის სახ. საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი.

იოანე პეტრინი. (1937). *შრომები*, ტომი II. ჩგამომცემელი შალვა ნუცუბიძე. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი.

მეტრეველი, ელენე (1973). „ჰიმნოგრაფიული ტერმინების „ფარაფთონისა და მოსართავის გაგებისათვის“. კრებულში: იბერიულ-კავკასიური ენათმეცნიერება, ტ. XVIII. რედაქტორი: შარაშენიძე თინათინ. თბილისი: მეცნიერება.

მეტრეველი, ელენე. (რედ.). (1974). ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა ყოფილი საეკლესიო მუზეუმის (A) კოლექციისა ტ. I, თბილისი: მეცნიერება. ნაკუდაშვილი, ნინო (1996) ჰიმნოგრაფიული ტექსტის სტრუქტურა (რედ.: ხინთიბიძე, აკაკი). თბილისი: მეცნიერება.

სუხიაშვილი, მაგდა (2002). ზოგიერთი ძველი ქართული სამუსიკო ტერმინის განმარტებისათვის. ჩომახაშვილი, ირინე (რედ.). ჟურნალში: რწმენა და ცოდნა. №2 (ივნისი-აგვისტო). თბილისი: საქართველოს საპატრიარქოს გამომცემლობა.

ფირცხალავა, ნინო. (1993-1994). „ნართის შესახებ“ იოანე პეტრინის თხზულებაში „განმარტება“ პროკლესათვის დიადოხოსისა და პლატონურისა ფილოსოფიისათვის. კრებულში: წურწუშია, რუსუდანი (პას. რედაქტორი). მუსიკისმცოდნეობის საკითხები. სამეცნიერო შრომების კრებული. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

ფირცხალავა, ნინო. (2003). პეტრინის ფილოსოფია და ქართული მრავალხმიანობა. კრებულში: წურწუშია, რუსუდანი; ჟორდანია, იოსები (რედაქტორები). ტრადიციული მრავალხმიანობისპირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

შულღიაშვილი, დავითი. (2006). ქართული საეკლესიო გლობა, შემოქმედის სკოლა. არტემ ერქომაიშვილის ჩანაწერების მიხედვით (მეორე გამოცემა). ნოტებზე გადაიღო და შეადგინა დავით შულღიაშვილმა. თბილისი: იოტა.

ხევსურიანი, ლილი. (1978). შინ. 34-ის შედგენილობის საკითხისათვის, მრავალთავი. ფილოლოგიურ-ისტორიული ძიებანი VI. რედაქტორი: მეტრეველი, ელენე. თბილისი: მეცნიერება.

Успенский, Николай. (1971). Древнерусское певческое искусство. Москва: Советский Композитор.

MAGDA SUKHIASHVILI  
(GEORGIA)

## TERM *MORTULI* IN OLD GEORGIAN HYMNOGRAPHIC MANUSCRIPTS

The polysemantic term *mortuli* is widely used in Old Georgian liturgical-hymnographic monuments. As is known, in one of the most extensive neumatic manuscripts of the end of the 10th c. and beginning of the 11th c. – the Jordan collection of heirmoses (NCM<sup>1</sup> A-603) – certain groups of heirmoses are singled out under the heading *mortulni*. The terms with the root *rt* (*mosartavi*, *mortva*, *tsartuli*) are also attested in the 10<sup>th</sup>-c. *iadgaris* (Sin. Geo 1, Sin Geo 34, collection by Mikael Modrekili NCM S 425), the 13<sup>th</sup>-c. *Pentakostarion* (Sin, 72), *synaxary* of the redaction of Giorgi the Hagiorite (11<sup>th</sup> c.), and other manuscripts.

In the specialist literature different opinions are expressed concerning the hymnographic term *mortuli*. In Elene Metreveli's view, *mortuli* as well as the term of its parallel meaning *faraftoni*, "in liturgics are used to denote additional praises and chants intended for the Feasts of the Lord and Great Feasts" (Metreveli, 1973: 152). In the researcher's opinion, one of the arguments substantiating this thesis is that in some Georgian manuscripts (*iadgaris* Sin Geo 1, Sin Geo 34, NCM S 425) chants referred to as *mosartavi* (chants to be performed in an ornamented style) are singled out under a separate heading; e.g., Praise of the Holy Theotokos, Ever Virgin Mary, *faraftons* established by the troparia and chants to be performed in an ornamented style for Saint Cosmas (Sin. Geo 1, 9r); or Praise and Glorification of the Most Holy and Glorious Theotokos, the established *faraftons* and chants to be performed in an ornamented style for all the modes and Lord, I have cried and Let everything that has breath and heirmoses ..." (Sin Geo 34, 210v);

The term *faraftoni*, occurring in the names of chants, in E. Metreveli's view, is the Greek equivalent of *mosartavi*. The scholar explains that it is the Georgian transcription of Greek *paravpton* and means "to be added, attached, combined"; and with respect to praises – such praises which must be attached to the material intended to be performed at the Feasts of the Lord as a compulsory supplement" (Metreveli, 1973, 150).

All the arguments on the basis of which E. Metreveli puts forward the above-mentioned viewpoints are criticized by Nino Nakudashvili (Nakudashvili, 1996). The researcher calls in doubt Metreveli's opinion concerning the semantic identity of *faraftoni* and *mosartavi*. She is quite right to focus attention on the circumstance that in the names of praises of the Theotokos the coordinating conjunction "and" is inserted between *mosartavi* and *faraftoni*. At the same time, as the researcher observes, "There is no guarantee that *faraftoni* denotes exactly the Georgian transcription of Greek *παράπτων*. Nakudashvili substantiates her viewpoint by means of several arguments: "Firstly, as the researcher notes, she has not encountered this term in Greek in any of the liturgical dictionaries available to her; secondly, although *paravptow* is a grammatically correct form (derived from preposition *παρά* and verb *άπτωω*), we do not know whether the Greek language sanctions such a form; thirdly, there is no phonetic grounds to render the Greek sound *p* (the more so within such a

<sup>1</sup>Here and henceforth the abbreviation NCM is used to denote manuscripts from K. Kekelidze National Centre of Manuscripts (Tbilisi, Georgia)

well-known preposition as παρά) in Georgian as f (we translate: paraleli and not fareleli, parabola and not farabola" (Nakudashvili, 1996: 76).

N.Nakudashvili suggests that in hymnographic manuscripts *mortuli* is used with meaning of "decoration-ornamentation" and corresponds to the hymnographic term καλλωπισμός, related to Byzantine Calophonic musical style (it derives from verb καλλωπίζειν and denotes "I decorate, ornament, adorn" (Nakudashvili, 1996: 73).

The fact that one of the meanings of *mortuli* is related with the concept of beautiful is obvious from the works of Ioane Petritsi (12th c.). On the relation of *mortuli* and *beautiful* in Petritsi's work attention was focused by N. Pirtskhalava (Pirtskhalava, 1993-1994: 95). In Petritsi's words, "Every beauty between harmony and mortuleba" (Petritsi, 1937: 76). But the philosopher also associates this term, as corresponding to Greek ἀρμονία, with the concept of polyphony (Sukhiashvili, 2002; Pirtskhalava, 2003). Taking into account his contemporary meaning of the concept harmony and peculiarities of national musical thought, Petritsi defines mortuleba as simultaneous sounding of three different voices, three phthongs (mzakhri, zhiri and bami), their vertical combination and unification (Ioane Petritsi, 1937, 217).

A number of questions arise: Can the term *mortuli* indicate performance of chants in many voices? Of the viewpoints expressed with respect to the term under study, which is the best founded from the scholarly point of view?

Let us return to the colophons existing in Georgian manuscripts, in which the term *mortuli* and its varieties are attested, and consider once again how solid the arguments are in favour of one or another viewpoint expressed in the specialist literature.

As noted above, in collections of chants *mortuli* may refer to "hymnographic material of different kinds" intended for the Feasts of the Lord and Great Feasts (Metreveli, 1973: 152), the frequent use of the term to denote chants following "Glory" and "Now and Forever", festive troparia and heirmoses is noteworthy.

At the end of Lord, I have cried of the Rules/Rites of the Feast of the Palm Sunday in the *iadgari* of the 10th c. (Sin. Geo 34) we read: "In the middle utter hosanna to be added after "Glory" (67v). It becomes clear that the chant to be added after "Glory" was a two-line text of hosanna (Metreveli, 1973: 151). The colophon of ekhos six of Lord, I Have Cried dedicated to the Holy Mandylin in a 13th century hymnographic manuscript (NCM A 85) is also worthy of attention: "It has been embellished as the "Glory" for this Theotokion..." ... [as a chant Theotokion.after the Glory we will perform in ornamented, i.e. *mortuli* fashion]" (Metreveli, 1974: 288).<sup>2</sup>

In the synaxary of the redaction of Giorgi the Hagiorite, with the troparia of Let everything that has breath of the Feast of Epiphany of the ekhos two we find the following colophon: "Whereas at the Glory and the Now and Forever for "Christ Has Come Today" in ornamented fashion" (In old Georg. – "*Mortuli*") (Giorgi the Hagiorite, 2017: 140), the Canon for Matins has the marginal note: "After completion of the Psalms, heirmoses were elaborated upon at various spots" (In old Georg.: "mourtvindnen" – [heirmoses] are added in ornamented fashion ) (ibid). (Dolakidze, Fascicle 10, 4-5. The fact that the term *mortuli* does not denote a chant to be performed additionally/ to be attached is obvious from one of the colophons of the 10th c. *iadgari*, Sin Geo 34: "At the Glory: "For to thee belong all glory, honor and worship..." to be attached (In old Georg. – *mosartavad* – to be

<sup>2</sup>Greek originals of the subsequent stanzas of the chants *Dideba* and *Atsda* have not been found.



performed in ornamented fashion]: "unto thee we ascribe glory, to the Father, and the Son, and to the Holy Spirit" (Khevsuriani, 1978: 112).

The chant Glory be to God in High, referred to as *mosartavi* in the colophon, belongs to the basic group of chants of the Order for Matins and it cannot be assigned to specimens to be performed additionally (to be attached). This colophon is one more proof that the viewpoint of E. Metreveli as though *mortuli* and *mosartavi* were used to denote chants to be performed in addition is unconvincing.

As noted above, one of the meanings of the term under study is related with the concept of polyphony. If we propose that this term in the 10<sup>th</sup>-13<sup>th</sup>-cc. hymnographic manuscripts indicated performance of chants in many voices, then it should also be assumed that at that time in Georgia one-voice chant was predominant, whereas polyphonic specimens were performed only occasionally – at the Feasts of the Lord and Great Feasts (as well as at the time of establishing of polyphonic form of chanting at the Roman Church). As is known, similar practice was also found in Russia.

In the 1540s in Novgorod and Pskov there co-existed monophonic and polyphonic forms of performance of chants at Great Feasts. E.g. at the Novgorod Church of St. Sophia during the Holy Thursday hours troparia were chanted in the polyphonic form («с верхом»<sup>3</sup>), and other specimens of chants - in unison. The Liturgy of the Palm Sunday was chanted in two voices («с верхом»), whereas on ordinary days chants were performed in unison.<sup>4</sup> At the Feast of the Dormition only stanzas following Glory, the so-called slavniki (doxastikon) were chanted in two voices (Uspenski, 1971: 223). As regards the Georgian liturgical practice, according to the sources having come down to us, it is possible to assume only that in the 10th c. and maybe earlier too the entire chanting repertoire was performed in three voices. The grounds for such an assumption are given by the above-mentioned evidence of Ioane Petritsi.

Explaining *mortuleba* as simultaneous sounding of three voices, Ioane Petritsi especially focuses attention on the circumstance that any combination of voices (in old Georg. *ranive mrtveloba*) is implemented only by means of three different voices (Ioane Petritsi, 1937, 217). When speaking about any combination of voices, the philosopher does not even touch upon the issue of their combination in unison, as, apparently, it was alien for his contemporary artistic practice.

Thus, as the hymnographic term *mortuli* is used in Georgian chanting practice of the 10th-13th cc. only to refer to a certain group of festive chants, we cannot regard it as a concept-term corresponding to polyphony. Sharing the viewpoint of N.Nakudashvili, we assume that it must be referring to an ornamented style of chanting.

It should also be noted here that, as N.Nakudashvili observes, *mortuli* and *mosartavi* have different meanings; in her view, if *morruli* denotes chants of the Calophonic music style, *mosartavi* refers to their unedited (i.e. plain) specimens (Nakudashvili, 1996: 73). Unlike N.Nakudashvili, I think that both terms are of the same meaning and denote ornamented performance of a chant. This is indicated by their parallel use in the texts of the synaxary of the redaction of Giorgi the Hagiorite (Giorgi Hagiorite; 2017: 116).

The increase of the share of ornamentation along with revealing of individuality of voices

<sup>3</sup>The term *verkh* («верх») in the Old Russian chanting practice denoted the upper voice which was combined with the leading voice.

<sup>4</sup>Thus, at Great feasts performance of chants in many voices meant their ornamentation. As is known, the situation was similar in the Roman Church at the period of introduction of polyphonic organum.

intensifies significantly the perception of beauty of their sounding. In this regard, St. Ekvtime Kereselidze's note in the music books of heirmoses is noteworthy (NCM Q-667), where he addresses Priest Razhden Khundadze: "Father Razhden! I ask you earnestly to include for heirmoses of the Presentation of the Lord at the Temple **here and there slight ornamentation** (highlight of the present author). With such a very plain chant, I think, it will be impossible to combine well the second voice and bass" (Abuladze, 1958: 60). It is obvious from the words of St. Ekvtime the Confessor that good combination of voices requires ornamentation.

In the ancient times, at the initial stage of development of Georgian chanting art, a characteristic feature of plain chants apparently was parallel movement of voices with quintoctave doubling (Shughliashvili, 2006: XIV; Arutinov-Jincharadze: 2015: 103). Researchers refer to this phenomenon as "thickened melody" as in a number of cases it is perceived even as monophony. From the 10th c., the use of the term *mortuli* and in a certain group of festive three-voice chants points to the origin of the ornamented style. Along with ornamentation, they must also indicate the appearance of a more developed form of polyphony. If this is so, as the origin of transition from relatively earlier to more developed forms of polyphony in Georgian ecclesiastical chanting we should regard the first half of the 10<sup>th</sup> c.

### References

- Abuladze, Ilia. (editor). (1958). *Kartul khelnatserta aghtseriloba akhali kolektsiisa (Description of Georgian Manuscripts from the New Collection)*. Vol. II. Tbilisi: Metsnierebata Academia (in Georgian).
- Arutinov–Jincharadze, Devil. (2015). "On the Polyphonic Texture of Georgian Folk Songs and Sacred Chants". In: *Problems of Musicology. Personality, Society, Culture in the Context of Time* Collection of Research Works. Pp. 98– 118. Editor: Marina Kavtaradze. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire (in Georgian).
- Giorgi the Hagiorite. (2017). *Didi svinaksari (Great Synaxarion)*. Text and apparatus prepared by Manana Dolakidze and Dali Chitunashvili. Tbilisi: Korneli Kekelidze Georgian National Centre of Manuscripts.
- Ioane Petritsi. (1937). *Works*. Vol. II. Editor: Shalva Nutsubidze. Tbilisi: Tbilisi State University (in Georgian).
- Khevsuriani, Lili. (1978). "Sin. 34–is Shedgenilobis sakitkhistvis" ("On the Problem of compile of Sin. 34"). In: *Mravaltavi. Philological–Historical Researches*. Vol. VI. Pp. 88\_122. Editor: Metreveli, Elene. Tbilisi: Metsniereba (in Georgian).
- Metreveli, Elene. (1973). "Himnografiuli terminebis faraftonisa da mosartavis gagebistvis" ("On the Problem of Understanding of the Hymnographical terms Faraftony and Mosartavi"). In collection: *Iberisch–Caucasian Linguistics*. Vol. XVIII. Pp 144\_154. Editor: Sharashenidze, Tinatin. Tbilisi: Metsniereba (in Georgian).

- Metreveli, Elene. (Editor). (1974). *Kartul khelnatserta aghtseriloba qopili saeklesio muzeumis (A) kolektsiisa (Description of Georgian Manuscripts)*. Collection (A) of ecclesiastical museum . Vol. I<sub>1</sub>. Tbilisi: Metsniereba (in Georgian).
- Nakudashvili, Nino. (1996). *Himnografiuli tekstis struktura (The Structure of the Hymnographical Text)*. Editor: Akaki Khintibidze. Tbilisi: Metsniereba (in Georgian).
- Pirtskhalava, Nino. (1993–1994). “On “Narti” in the Work of Ioane Petritsi’s “Commentary”. In: *Problems of Musicology. Collection of Research Works*. Pp. 82– 102. Editor in Chief: Rusudan Tsurtsumia. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire (in Georgian).
- Pirtskhalava, Nino. (2003). “Petritsi’s Pilosopia da Kartuli Mravalkhmianoba” (“Ioane Petritsi’s Philosophy and Georgian Polyphony). In: *Proceedings of the First International Symposium on Traditional Polyphony*. Pp. 109–118. Editors: Tsurtsumia, Rusudan and Jordania, Joseph. Tbilisi: The International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire (in Georgian and English).
- Shughliashvili, Davit. (compiler). (2006). *Georgian sacred Chant, Shemokemdi school according to Artem Erkomaishvili’s records*. compiled and transcribed by Davit Shughliashvili (2nd edition). Tbilisi: Church Chant Centre of the Georgian Patriarchy; International centre for Georgian Folk Song; Educational Centre for publishing.
- Sukhiashvili, Magda. (2002). “Zogierti dzveli kartuli samusiko terminis ganmartebisatvis” (“For Explanation of Some Old Georgian Musical Terms [“Mortuleba“, “Shetsqoba“]“. In: *Rtsmena da Codna (Faith and Knowledge) #2* (June – August). Pp. 38\_45. Editor in Chief: Irina Chomakhashvili. Tbilisi: Patriarchate of Georgia (in Georgian).
- Uspensky, Nikolai. (1971). *Drevnerusskoe pevcheckoe ickusstvo. Old Russian Chanting Art*. Moscow: Soviet Composer (in Russian).



**შემსრულებლობა და ტრადიციის გადაცემა**

**PERFORMANCE AND TRANSITION OF  
THE TRADITION**



## მრავალმხიანი ტრადიციის ცოცხლად შენახვა

„შინაურის“ მტკიცებულებები სერბეთიდან და მეთოდოლოგიური შემოთავაზება ტრადიციული მუსიკის სწავლების ყველაზე ეფექტური სოციალური ფორმის აღდგენისთვის

1990-იან წლებში ყოფილი იუგოსლავიის დაშლას ახლადშექმნილ სახელმწიფოებში მნიშვნელოვანი დემოგრაფიული, სოციალური და კულტურული რყევები მოჰყვა. ნაწილობრივ, ახალი კულტურული პოლიტიკის (ან მისი არარსებობის!) და ახალი კულტურული ტენდენციების ანუ საერთაშორისო ხალხური და მსოფლიო მუსიკალური მოძრაობისა და ყოფილი სახელმწიფოების პოპულარული კულტურის გაქრობის წყალობით, ერთ დროს იზოლირებული ტრადიციული მუსიკა ბევრი ადამიანის ინტერესის ობიექტი გახდა. პარადოქსია, მაგრამ ათობით ახალი ვოკალური ჯგუფის შექმნის მიუხედავად, დაიწყო ტრადიციული სიმღერის სწრაფი დეგრადაციის პროცესი. ნაშრომში საუბარია იმ მიმდინარე გამოწვევებზე, რომლებიც თავს იჩენენ დღევანდელ სერბეთში მოხუც სოფელ მომღერლებთან, ლტოლვილებთან და ახალგაზრდა ქალაქელ მომღერლებთან მუშაობის პროცესში.

...

ახლახან გავარკვიე, რომ ის, რასაც მე ვაკეთებ ადრეული '90-იანი წლებიდან — როდესაც მე, ინგლისური ფილოლოგიის სტუდენტმა ბელგრადში საჯაროდ სიმღერა დავიწყე — იწოდება რივარიალიზმად და მე ნეოტრადიციული მომღერალი ვარ.

ჩემთვის, ნეოტრადიციული მომღერალი, ისევე, როგორც ნეო-ქრისტიანი მორწმუნე არაბუნებრივად ჟღერს. მაგრამ გავაცნობიერე, რომ ეს გამოსადეგი და ზუსტია იმისთვის, რომ ავხსნა, როდის, სად და რა პირობებში დავიწყე სიმღერა. ზოგიერთი ჩემს საქმიანობას ტრადიციულ მღერად განსაზღვრავს და ეს განსაზღვრება, უმეტეს შემთხვევაში, განსხვავდება იმისგან, თუ როგორ აღიქვამენ ჩემი მშობლები ამ ფრაზას: მათთვის, ასეთ რთულ დროში ამ საქმის კეთება სრულებით არაგონივრულია.

საქართველოში სიმპოზიუმზე ჩამოსვლის შესაძლებლობა, სადაც შემიძლია შევხდე სვან მომღერლებს და ვიმღერო მათთან ერთად (და ჩვენ ყველას შეგვიძლია ვცადოთ ერთად სიმღერა) ჩემთვის განსაკუთრებით წამახალისებელი და მშვენიერია. მიჭირს სიტყვებით გამოვხატო ჩემი პატივისცემა და მადლიერება მასპინძლებისა და სიმპოზიუმის კომიტეტის მიმართ ჩემი მოწვევისათვის.

## I

რადგან უნიჭობა, როგორც კოდოს ნაყარი, ისე საყოველთაოდ დაჯილდოებული და ტრანსლირებულია მსუქანი და უსმენო ბუღალტრების მიერ, პუბლიკას არ შეუძლია გაიგოს, მით უმეტეს, მოისმინოს, დაინახოს და გაანალიზოს ანმოს ხელოვნება.

დიამანდა გალასი

ანთროპოლოგიურად უნდა დაფიქსირდეს, რომ ამ მოხსენების წერისას ავტორი ძლიერ ყოყმანობდა. არა მხოლოდ ამ ტიპის მოხსენების წერის წინა გამოცდილების

შიშის, არამედ უფრო შესავლის ფრაზის – „სწრაფი დეგრადაცია“ – გამო.

იმისათვის, რომ ამგვარი რამ მიიღო, ნიშნავს დანებდე და გააბათილო ყველაფერი ის, რასაც 25 წელია აკეთებ; ინდივიდის ყველა კარგი მიზანი და მცდელობა, საკუთარი თავი მიუძღვნას არა მხოლოდ სერბული ტრადიციის, სოფლური სიმღერის (რომელიც ჩვენი ტრადიციული მრავალხმიანობაა), არამედ, ჩვენს საზოგადოებაში მთელი კულტურული და ადამიანური ღირებულებების გადარჩენას. სამწუხაროდ, მე მწამს, რომ ეს სიმართლეა, რომ ამას შეიცავს სწრაფი დეგრადაციის პროცესი. ამასთანავე, მე მჯერა ამ თავის დასაწყისში მოხმობილი ციტატისა, რომლის ავტორი ერთ-ერთი ყველაზე უკომპრომისო და ღრმა ხელოვანი, დიამანდა გალასი გახლავთ, რომელიც ჩვენი ბე-ბიების სიმღერებს სიცრუით, ტკივილით, უსამართლობით გაჯერებულ ჩვენს დროში ასრულებს.

კიდევ ერთი პიროვნება, ვინც ჩვენს დროზე საუბრობს, არის ახალგაზრდა ეთნო-მუსიკოლოგი. მან ეს პროფესია აირჩია იმიტომ, რომ უყვარდა კრაჟიშნიკული<sup>1</sup> (Kra-jishnik, სოფელი ბოსნიაში) – სერბეთის სასახლერო ზოლის მამაკაცთა სიმღერები. ბავშვობიდან მოყოლებული, მისი ოჯახი სწორედ ამ სიმღერებს უსმენდა სიამოვნებით. როდესაც მას ვკითხე, როგორ ხედავს თავის მომავალს, მან მიპასუხა, რომ მისთვის არ არსებობს მომავალი და მაგრამ, შესაძლოა, არსებობდეს იმედი და მომავალი მისი შვილებისთვის. სამწუხაროა, როცა ახალგაზრდა უარს ამბობს საკუთარ მომავალზე, შვილების მომავლისთვის.

მიზეზი, რის გამოც ის ვერ ხედავს თავის მომავალს, არის ამჟამინდელი კაცობრიობის ძირითადი დილემა – **ჩვენი საზოგადოების უუნარობა, ალიაროს და დაამკვიდროს ქეშმარიტი ძალაუფლება** და ღირებულებათა იერარქია. თუ ლოკალურად განვიხილავთ, ეს უკავშირდება კომუნისტური იუგოსლავიის **წარსულის** ვანდალურ განადგურებას. ეს იყო იდეოლოგიურად ხელოვნური საზოგადოება, რომელსაც მართავდნენ არა მხოლოდ კომუნისტური ტოტალიტარული ხელისუფლების საჭიროებებისთვის, არამედ უფრო შენიღბული ბიუროკრატიული მმართველი კლასისთვის, რომელიც, ხშირად, საზღვრებს გარედან მართავდა.

წინა ხელისუფლების იგივე მოდელები და მატრიცები დღესაც დომინირებენ. ისინი დაედო საფუძვლად 90-იან წლებში ყველა ახლად მოსული ხელისუფლების პოლიტიკურ მანიპულაციებს, ახალ ძალადობას, არაკრიტიკულ და მუდმივად საზეიმო განცხადებებს. ამ პროცესს, რომელიც გრძელდება თითოეულ სტრუქტურაში, შეგვიძლია დავუმატოთ უახლესი ფაზა ველური, უმოწყალო კაპიტალიზმის, კულტურისა და მორალური ღირებულებების უარყოფა, რასაც ხელს უწყობს და კარნახობს მედია. ტიტოს კომუნიზმის არსი სოფლის ცნების დამახინჯება გახლდათ, სოფლისა, რომელიც დღევანდლობამდე შემორჩა, როგორც იდეალური არქექტიპი, როგორც შორეული ადგილი. ჩვენი რეალობიდან სოფლის ასეთი დაშორება და არარსებობა, თვით დღევანდელი სოფლების რეალობაშიც კი, განაპირობებს იმას, რომ ყველას შეუძლია გამოიყენოს და დაგეგმოს თავისი საჭიროებები და სურვილები.

ახალგაზრდა ქალაქის მაცხოვრებელთა მხრიდან ტრადიციული მღერისადმი ინტერესმა, რომელმაც გვიან 80-იან, ადრეულ 90-იან წლებში რივავალიზმის სახით იჩინა თავი, გეომეტრიული პროგრესიით დაინყო ზრდა მას შემდეგ, რაც მან KUD-ის (სერბულად: Kulturno-umetnička društva – კულტურულ-არტისტული საზოგადოებები) კედლებში დაიდო ბინა. KUD-ი სოციალისტური იუგოსლავიის იგივე ძველი კულტურული კონსტრუქციაა, რომელშიც „სოფლური კულტურა“ იყო მხოლოდ რესურსი ფოლკლორის ახალი მასობრივი კულტურის მოყვარულთა გენერირებისთვის. ეს მოდელი

<sup>1</sup> სერბული ტერმინი „კრაჟიშნიკ“ აღნიშნავს დევნილ სერბ მოსახლეობას ხორვატიაში



და მისი მეთოდოლოგია, საწყის ეტაპზე საბჭოთა კავშირიდან იყო იმპორტირებული 1945 წლის შემდეგ. მას არაფერი აკავშირებდა სერბეთისა და ბალკანეთის სოფლების თემების ხასიათთან, პრინციპებთან, ეთიკასა და ესთეტიკასთან; მათ კულტურასთან, ისევე, როგორც მე-19 და ადრე მე-20 საუკუნის წინარე სამოყვარულო კულტურული საზოგადოებების ბუნებასთან.

KUD-ის ეს ქსელი დღესაც არსებობს და მას სახელმწიფო უჭერს მხარს. ამჟამად თითოეულ KUD-ს ჰყავს ქალთა ანსამბლი, ასევე, უმეტესობას მამაკაცთა ანსამბლი (ვიდეომაგ. 1,2,3). უახლოეს ოცნლეულში ეს პრაქტიკად იქცა. ამ საზოგადოების ნაწილი საგრძნობლად აღორძინდა ამჟამინდელი ხორვატიიდან ასობით და ათასობით სერბის გამოსახლების ბოლო ტალღის შემდეგ (1995). ყველა KUD-ი ერთიანდება ერთ ქსელში. ეს ის ადგილია, სადაც, უმეტესად, პრაქტიკას დამოუკიდებლად ეწევიან, ან იშვიათად, ასწავლის ვინმე გამოუცდელი ეთნომუსიკოლოგი ან ის, ვინც გვიან 90-იანებში სწავლობდა ნეოტრადიციულ მღერას ქალაქურ სკოლებში.

მიუხედავად კომპეტენციისა და ცოდნის, ენთუზიაზმისა და ტალანტისა, მათ შორის ტრადიციების მატარებლების არსებობაც ვერ უზრუნველყოფს ხარისხს. აქ მოღვაწეობს ბევრი კარგი, ავთენტური მომღერალი, განსაკუთრებით ლტოლვილები, მაგრამ ისინი შეუმჩნეველები რჩებიან და არ აქვთ საკმარისი გავლენა. ამის მიზეზი KUD-ისთვის ძალიან ბუნებრივი, სოციალისტური „ხელოვნების“ ზედაპირული ფორმაა, შექმნას უფერული, ანუ გადაყლაპოს ყველა ჭეშარიტი ავტორიტეტი; და ცოდნა იმისა, თუ როგორ მიმოფანტო ისინი ჰორიზონტალურად. ასეთივე „შავ ხვრელში“ მოხედნენ ჩვენი სოფლის ტრადიციების მატარებლები ექს-იუგოსლავიაში.

KUD-ი არის სოციალისტური იუგოსლავიის პოლიტიკის, პრინციპებისა და „ტრადიციების“ მოქნილი პროდუქტი. ის არ არის სიცოცხლის უნარიანი მოდელი ტრადიციის შესანახად. მას ამჟამინდელი, მოძველებული მეთოდოლოგიით, შეუძლია მხოლოდ საკუთარი „ტრადიციების“ გენერირება. KUD-ი არ არის იმაზე მეტი, ვიდრე სპეციფიკური, იზოლირებული კულტურული ნიშა, რომელიც თავს უყრის ყველაზე მეტ ახალგაზრდა მომღერალს. როგორც ყველა ნიშას, მას აქვს საკუთარი სპეციფიკური ენა, კოდები, მენტალობა, იზიარებს საქმიანობის საერთო ღირებულებებსა და პრინციპებს.

მეორე მხრივ – თუ ვისაუბრებ არა მხოლოდ წმინდა პიროვნული გამოცდილებით, არამედ, საზოგადოდ, ანთროპოლოგიური, კულტურული და შემოქმედებითი მნიშვნელობით – **სერბული და ბალკანური მრავალხმიანი მღერა დეგრადაციას განიცდის, ახალგაზრდა და ხნირ თაობებს, ახალგაზრდა შემსრულებლებსა და სოფლის თვითნაბად მომღერლებს შორის ადამიანური ურთიერთობისა და კომუნიკაციის არ არსებობს გამო.**

**და ეს ხალხი – სოფლის თვითნაბადი მომღერლები – ჯერ კიდევ ჩვენს შორის ცხოვრობენ.** ისინი საუკეთესო მასწავლებლები და ავტორიტეტები არიან, მაგრამ არ არიან დაფასებული. ისინი წლიდან წლამდე სულ უფრო ცოტანი რჩებიან და, მათი დიდი სურვილის მიუხედავად, საამისოდ არაფერი ან თითქმის არაფერი კეთდება. აღმოსავლეთ სერბეთიდან ამ უახლოეს ოცნლეულში გაქრნენ უკანასკნელი თვითმოყვადი სოფლები, დაიკარგა სიყვარულისა და გაგების ტრადიციული სათემო სული. მათ შორის, ყველაზე უარესები ღიად გამოხატავენ უპატივცემულობას თავიანთი საუკეთესო მომღერლების ავტორიტეტის მიმართ და ანგრევენ ამ ჯგუფებს. რა თქმა უნდა, არსებობს დადებითი მაგალითებიც, როცა ინდივიდები, რომლებიც სცდებიან KUD-ის, როგორც ფორმის „ჩარჩოებს“. თუმცა, ასეთი შემთხვევები გამონაკლისია.

ჩვენ გვჭირდება სწავლებისა და კულტურის სტრატეგიის ახალი მოდელები, რომელთა სწავლების პროცესში აქტიურად იქნებიან ჩართული სოფლის კულტურის საუკეთესო მატარებლები. ვერავინ გვეტყვის, რა მოხდება მომავალში, მაგრამ ხნიერ-

ებისა და ახალგაზრდების სწრაფი და პირდაპირი დაკავშირება არის ერთადერთი შანსი. KUD-ის ქსელი, სხვა კულტურულ მოდელებთან და ლოკალურ მდგრად სტრატეგიებთან ერთად, შეგვიძლია გამოვიყენოთ ამ პროცესში.

## II

ჩვენს სოფლებში ტრადიციებს სათუთად უვლიდნენ თემებში, სახლებსა და ოჯახებში.

მაშ სად არის ადგილი, სადაც ახალგაზრდა სტუდენტს შეუძლია წავიდეს სიმღერის შესასწავლად?

ვინ არის საუკეთესო მასწავლებელი? ჩვენი სოფლის თემებში ესენი იყვნენ ბებიები. ისინი ყოველთვის იქნებიან საუკეთესო შემნახველები და გადამცემები წარსულის სულისა, რომლის გარეშე არ არსებობს ტრადიცია, აწმყო, მომავალი. თუ სოციალურად ვიმსჯელებთ, შვილიშვილისა და ბებია-ბაბუების დაკავშირება უადვილესი და უსწრაფესი გზაა, დავძლიოთ ეს უზარმაზარი უფსკრული, რომელიც ჩვენს შორის არსებობს. თუ ფსიქოლოგიურად ვიმსჯელებთ, შვილიშვილებსა და ბებია-ბაბუებს შორის სიყვარული და ჰარმონია ყველაზე ძლიერია.

ამიტომ, ის არის ერთადერთი, ვისაც შეუძლია ჰარმონიაში მოიყვანოს ყველა გაუგებრობა, თვით ჩვენს ტოტალურად დანაწევრებულ და ყალბ საზოგადოებაში. ის თვითნაბადი ავტორიტეტია: თემში ის თავის თავში უცილობლად მოიცავს ღმერთს. მე ვერ წარმომიდგენია ქართველი ბებია, ან ვინმე ტრადიციული სიმღერის შემნახავი, ვინც ეწინააღმდეგება ღმერთის მცნებას.

კავშირისა და სწავლების ეს მოდელი შეიძლება ადვილად გამოვიყენოთ ჰორიზონტალურად და ყველგან, გარეგანი რესურსების გარეშე. თითოეულმა ჩვენგანმა უნდა გამოიყენოს საკუთარი „ავტორიტეტი“, რომ შექმნას პირობები ამ ურთიერთობებისთვის, დროის გაზიარებითა და სიმღერების სწავლებით. ჩვენი სახლები, საკონცერტო დარბაზები, ფესტივალები, შეკრებები შეიძლება მათ სახლებად იქცეს.

ბელგრადში ჩვენს სასიმღერო თემში აქტიურად გვყავს ჩართული ორი ბებია, აღიარებული ტრადიციული მომღერლები ოლგა კრასოიევიჩი და სმილიანა კოტური (სურ.1, 2; ვიდეომაგ. 4). საზოგადოება აერთიანებს ბევრ არა-მომღერალ ბებიას, ბაბუას და ოჯახის სხვა წევრებს, გვაქვს სამი საოჯახო სახლი, სადაც ჩვენ ვიკრიბებით. აუცილებელი არ არის ისინი მომღერალები იყვნენ, რადგან ამ შემთხვევაში ჩვენ ვიბრძვით ცხოვრების საზოგადო კულტურისათვის, რომლის გარეშეც ჩვენ ვერ ვისაუბრებთ ტრადიციულ მღერაზე.

ჩვენი თანამედროვე სახლის რეტნიკის (ფესტივალი/მოძრაობა/ შეკრებები/თემი) შემქნელები არის ხალხი, რომელთაც აქვთ ოცნელზე მეტი აქტიური სამუშაო გამოცდილება საკუთარი სახლის კულტურული ფუნქციონირებისა და სიცოცხლის შენარჩუნების საქმეში, ომის, სანქციებისა და სიღარიბის პირობებში (ვიდეომაგ. 5). ჩვენ ვეძებთ ასეთ სახლებს ყველგან, რომ ვნახოთ თქვენი მოდელები, გავიზიაროთ თქვენი გამოცდილება და დღევანდელი კარგი სტუმრები ხვალ უკეთესი მასპინძლები გავხდეთ.

## III

წყაროებისა და ლიტერატურის ნაცვლად, გთავაზობთ პირად ალგორითმს. არსებობს ორი ფილმი, სადაც სატვირთო მანქანა ანადგურებს უკანასკნელ ხეს. შეიძლება, პირველი ქართული ფილმია, რომელიც მხოლოდ ერთხელ მაქვს ნანახი ბავშვობაში და დღემდე ვერ ვიპოვე ინტერნეტში. მეორე არის ამერიკული ფილმი, რომელიც ახლახან

ვნახე, რომელშიც წარმოდგენილია ჩვენი ბავშვების სავარაუდო მომავალი.

ქართული ფილმის საკვანძო სიტყვებია: სამშობლო, სიმღერა, ვაჟი შვილიშვილი, ბაბუა, მსხლის ხე.

ამერიკული ფილმის საკვანძო სიტყვებია: დაკარგული სამშობლო, წყალი, გოგონა შვილიშვილი, ბები, მარცვალი.

რა არის ჩემი გვარისა და სახელის სავარაუდო მნიშვნელობა, რომელიც, თუ მას ზემოთ ნახსენებ ალგორითმს დავამატებთ, ქმნის სიცოცხლის ხეს?<sup>2</sup> (ვიდეომაგ. 6).

(ბელგრადი, ნმინდა ვლადიმირ სერბის დღესასწაული, 4 ივლისი, 2016).

**თარგმნა ბაია ყუყუნაძემ**

### ვიდეომაგალითები

1. KUD-ის ქალთა ჯგუფ ბატაჟნიცას (სოფ. ბატაჟნიცა), ყოველწლიური კონცერტი 7.12.2013. <https://www.youtube.com/watch?v=x7j1HseqlwQ>.
2. ქალთა ჯგუფ ბატაჟნიცას „ჩვენი ამბავი“, გამოც. 16.12.2013. შემქმნელი: სატელევიზიო არხი „სტარა პაზოვა“ (ინტერვიუ ჯგუფის ხელმძღვანელთან, ეთნომუსიკოლოგ ანა ნედელიკოვიჩ-ბრანკოვიჩთან, რეპეტიცია, ინტერვიუები ანსამბლის წევრებთან) <https://www.youtube.com/watch?v=Ny8J-QZzV54>.
3. KUD-ის ანსამბლი სტანკო პაუნოვიჩ ასრულებს სიმღერას "Jasenovac, milo selo moje". იასენოვაკი, ხორვატია, პანჩევოს კულტურული ცენტრი, 17 მაისი, 2015 წ. <https://www.youtube.com/watch?v=PqY1F2tYWQ&t=7s>.
4. სმილა კოტურის პირველი შესრულება ახალგაზრდა მომღერლებთან ერთად, მის სახლში, სიმღერა "Jasenovac, milo selo moje" (იასენოვაკი, ხორვატია), ხელმძღვანელი დრაგანა ტომიჩი, რეტნიკის ფესტივალი, ნოემბერი, 2015 წ. <https://www.youtube.com/watch?v=V0RGQG3kXoY>.
5. ანსამბლ იზ ვიკა-ს შემსრულებლები მილოლიუბ შაკოვიჩი და მიროლიუბ რეკეტიჩი ნოვა ვაროშიდან, სამხრეთ-დასავლეთ სერბეთი. რატნიკის მე-2 ფესტივალი, გროკა, სდექტემბერი, 2016წ. <https://www.youtube.com/watch?v=LkMPgKMN3h4>.
6. ნაწყვეტი ფილმიდან „ნერგები“. რეჟ. რეზო ჩხეიძე, 1972 <https://www.youtube.com/watch?v=pxNd5qFL918&t=214s>.

<sup>2</sup> ამის პასუხია ბაბუას სადღეგრძელო ფილმში „ნერგები“, რეჟ. რ. ჩხეიძე 1972 (ბოლო ვიდეო მაგალითი). მაღლობას ვუხდი სიმპოზიუმის ორგანიზატორებს დახმარებისა და ფილმის სწორედ ამ ფრაგმენტის მოწოდებისთვის.

SVETLANA SPAJIĆ  
(SERBIA)

### KEEPING TRADITIONAL POLYPHONY ALIVE

#### **An insider's testimony from serbia and a methodological proposition for reviving the most effective social form of traditional music learning**

The disintegration of former Yugoslavia in the 1990s, assisted by external geopolitical violence, was followed by dramatic demographic, social and cultural turbulences in newly established states. Traditional music, once marginalized and under firm patronage of previous communist state cultural policy came into main focus of interest of many, partly due to new cultural policies (or their absence!) but also as a result of new cultural tendencies, i.e. the international folk and world music movement and disappearance of former state's popular culture. Traditional singing, although subject of interest of dozens of newly formed vocal groups which appear every year is paradoxically followed by the process of its rapid deterioration. In the paper the author — in risky and ever-changing roles of a parent, singer, cultural activist and propagator, researcher, pedagogue and experimental artist — deals with most of her ongoing challenges in working with old village singers, refugees and young urban singers in Serbia today.

...

I recently found out that what I have been doing since the early '90s — when I started as an English philology student to sing publicly in Belgrade — is called *revivalism* and that I am a *neo-traditional singer*.

To me, *neotraditional singer* sounds as unusual as *neo-Christian believer*, but I have realized that it is helpful and accurate in order to explain a bit of when, why and under what conditions I started to sing. There are some who define what I do as *traditional singing* and in most cases it would be in a different way than how my parents understand the phrase: to them it is a *totally unreasonable thing to be done in such difficult times*.

However, I love and understand the "definition" of my parents because it shows their concern for the well-being of mine and their grandchildren. (Sometimes I imagine what their reaction would be if I mention a *neotraditional singer*, but I would rather not find out.) As for my grandmother, she would understand all of the abovementioned phrases because she loved both me and my parents. Anyway, the possibility to come to this symposium in Georgia where I can meet and sing with singers from Svaneti (and that we all can try to sing *together*) is incredibly encouraging, beautiful and full of hidden meanings. It says the most positive thing about the people who invented and organized it and I cannot express in words my appreciation and thankfulness to the hosts and the committee of the Symposium for the given opportunity.

## I

*Because mediocrity is so largely rewarded and broadcast ubiquitously, like a swarm of mosquitoes, by obese and tone-deaf accountants, the public is unable to learn about, let alone hear, see and digest the art of the present.*

Diamanda Galas

It has to be anthropologically recorded that I have experienced a strong procrastination in an attempt to write this paper. Not only because of scarce previous experience in writing such papers but more so because of the phrase from the abstract: "rapid deterioration".

To admit something like that is as if giving up and annulling what you have been doing for 25 years now, and all the good aims and the efforts of all the individuals dedicated to the preservation of, not only Serbian traditional, village singing, which is our traditional polyphony, but accordingly, of all cultural and human values in our society. Unfortunately, I believe it is true, that it is in the process of rapid deterioration, as well as I believe the quotation from the beginning of this chapter given by one of the most uncompromising artists, Diamanda Galas, who, in her own way, articulates the songs of her ancestors for our deaf times saturated with lies, pain, injustice and isolation.

Another person who said something articulated in regard to our times is a young student of ethnomusicology who recently interviewed me in order to write the seminar paper on "revivalism of traditional music in Serbia". She is a child of war refugees, and enrolled ethnomusicology because she loved "the Krajishnik<sup>1</sup> songs" — the Serb Frontier men songs — since her childhood, that's what her family loved to listen. She decided already in the secondary school what she was going to study and never questioned it or regretted it. When I asked her how and if she saw her future, she replied that there was **no** future for her and that she was very much afraid, but maybe there would be some hope and future for her children. To hear that a very young person has already given up from her future in the name of her children is heartbreaking. Only for that hope maybe all of us who gathered here do not give up.

The reason why she sees no future lies in the ultimate dilemma of current Mankind — in **incapability of our society to recognize and establish the true authority and the hierarchy of values**. Locally speaking, it was due to vandalistic ruining of the **past** in communist Yugoslavia. It was an ideologically artificial, almost virtual society in which all categories were manipulated to the needs of not a single communist totalitarian government, but rather hidden alienated bureaucratic ruling class, governed often from abroad. The governing, political and cultural patterns, structures and logistics created in communist Yugoslavia were kept and stayed up to nowadays, in the newly established states after the civil wars in the 1990s. Everything changed and nothing has changed.

The same models and matrices from the former state are still dominant, and that is the model which already showed in the history its unsustainability: namely, Yugoslavia fell apart. However, this matrix served to further political manipulations, new violent, uncritical and instant affirmation, now of the **"holy past"** in the 1990s in all newly established states. We may add to these processes which stayed deep in all the structures, the newest phase of wild, merciless capitalism and further ruination of economy, culture and moral values abundantly helped and dictated by the media. The

---

<sup>1</sup>The term "Krajishnik" refers in Serbia to most of Serb refugee population from Croatia.

essence of the Titoist communist distorting of the concept of the Village which has stayed as some weird archetype up to present times may be that it is *a distant place*. This distance and absence of the village from our reality, even from the reality of today's villagers, provides that all and everybody can use and project their needs and desires to it.

The interest for traditional singing among the young urban population which appeared with revivalism in the late 80s and early 90s grew with geometrical progression once it entered the KUD-s (Ser: Kulturno-umetnička društva, Cultural Artistic Societies), the same old cultural construct of socialistic Yugoslavia in which "the village culture" was just a resource for generating of a new folklore mass culture for amateurs, everyone and anywhere. That model and its methodology, initially imported from Soviet Union after 1945, has nothing to do with the nature, principles, ethics and aesthetics of the Serb and Balkans village community and its culture, as well as with nature of previous 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> century amateur cultural societies.

This network of KUD-s still exists and it is supported by the state. Every KUD now has a female singing group, and from recently most of them men's singing group (video ex. 1,2,3). It has become a practice in last not more than 20 years. The number of these societies raised significantly after the last wave of expulsion of hundreds of thousands Serbs from nowadays Croatia (1995). All these KUD-s are included into one network. This is where it is mostly learned and practiced, on their own, or taught by sometimes inexperienced ethnomusicologists or those who attended the urban schools of neotraditional singing which appeared in the late 90s.

But all the good will, the trace of competence and knowledge, even hard work, enthusiasm and the talent, even the presence of good bearers of tradition among them cannot move the things in a qualitative way. There are many good, authentic singers who can be found in KUDs, particularly among refugee population, but they stay invisible and have no enough influence nor strength to raise the quality of their groups. This is because the very nature of KUD, an artificial form of socialistic "art", is to produce mediocrity, i.e. to "swallow" every genuine authority and knowledge only to disperse it further horizontally. In such "black hole" were stuck also our village tradition bearers in ex-Yugoslavia.

KUD is a resilient product of the policy, principles and the "traditions" of the socialistic Yugoslavia. It is not a sustainable model for the tradition to be preserved. With its current, obsolete methodology, KUD can generate only its own "traditions" which become further burden for entire society. The KUD-s are not more than a specific, isolated cultural niche, but the largest one, which mobilized the largest number of young singers. Like any niche it has its specific language, codes, mentality, share same values and the same principles of work.

On the other hand — speaking not only from clear personal field experience, but also from common anthropological, cultural and artistic sense — Serb and Balkan polyphonic singing is deteriorating because of the absence of *human* contact and communication between young and old, the young singers and the genuine village singers.

And these people — genuine village singers — are still among us. They are the best teachers and the best authorities, but they are not seen and affirmed as such. They are proved by time, they are persons of great singing and human qualities, but they don't actively share their knowledge. There are fewer of them every year, and despite their great desire to share their songs, nothing or almost nothing happens. The structure and the mechanism in the society and cultural policy — now also burdened with postwar and "transitional" poverty — are such that it looks as if it cannot be overcome. The last genuine village groups, for example from Eastern Serbia, disappeared in last

twenty years. Many of those who still exist lost their traditional communal spirit of love and understanding. The worst among them openly shows disrespect to natural authority of their best singers and members and split up or ruin the groups. There are, of course, positive examples, individuals who can "transcend" the KUD-like form with the power of their vision and great management, but these are only exceptional cases.

We need the new learning and cultural strategy models which will actively include the best bearers of the village culture into learning process. Social and cultural climate is such that there is inability for a good traditional singer to match with his/her younger singer who will be able to spend years, lots of time and energy to learn. The reasons are endless. Thousands of pages of social, political, media theories could explain why such possibility is not seen. And the time is running out.

Nobody can tell what will happen in (our) future, but prompt and direct connecting of the old and the young seems as our only chance. The KUD network, along with other cultural models and local sustainable strategies, could be of help in that process. The phosphorescent light of the sincere youth's desire to learn traditional songs can be seen and tracked when you switch off the lights of social, generation and cultural prejudices in our confronted and fragmented society.

## II

Tradition in our villages was cherished in communities, in homes and families.

So, where is that place to which a young student from the beginning can be invited, to learn to sing? Where she can best improve, develop, learn to survive all the horrors of life and recognize all its beauties and values? And all of it will be needed to keep that small flame of the tradition alive.

Who is her best teacher? In our village communities it was *grandmothers*. They were and will always be the best keepers and transmitters of the spirit, life experience and the values of the past without which there is no tradition — nor present, nor future. Socially speaking, to connect grandchild and grandmother is the easiest and fastest way to overcome that huge, unnatural gap which exists among us. Psychologically speaking, the youngest age understands in a superior way the oldest age, the bondage of love and harmony between the grandchild and the grandparents is the strongest. That's the foundation without which you cannot build anything to persevere. From that first good step comes the possibility to **harmonize** with all the others and build the communities on many levels. The grandmother is the best mirror of each of us for keeping the traditional spirit.

I see her as the only one who can harmonize all misunderstandings and differences, even in our totally fragmented and out of tune society in which there is no time and space anymore to listen or understand the other. She is a natural authority: she has deepest understanding and love and she can hear the deepest yearning in each of us, in every human soul, to be understood with compassion. She inevitably includes God in the community. I have never met, nor can I imagine the Georgian grandmother, or any other great keeper of traditional songs, who fights concept of God or any other higher meaning. Such spirituality is an integral part of who our grandmothers are. As a mother myself, I am here to take care of them both, as much as I can.

This bonding and teaching model can be easily applied horizontally and everywhere, with a little bit of self-organization, and without external resources. It is so apparent, but it looks like one needs to present it as a formal *cultural* and *social* concept in order to be recognized as effective one. **Each of us shall use own "authority" and example to re-direct the young singers in their interest and make conditions for such communication, sharing of time and learning of songs.** Our own houses, concert houses, festivals, gatherings can become their *homes*.

Our singing community in Belgrade for now actively includes two grandmothers, superior traditional singers, Olga Krasojević and Smiljana Kotur (fig. 1, 2; video ex. 4). Each singing community should include one grandmother. It is not so vital that she is a singer herself because we are fighting in this case for a general culture of living without which we cannot talk about traditional singing. The girls can sing to her for the start and listen what she says and love the time they spend together. Our experience shows they soon discover they can't wait to meet again. Our singing community includes also lots of no-singing grandmothers, lots of grandfathers and other members of the family and three family homes where we gather.

The Parents of our newest home, **Retnik (festival/movement/gathering/community)** are people with twenty and more years of hard working experience in keeping their homes of culture functional and alive under conditions of war, sanctions, poverty (video ex. 5). We search for such *homes* everywhere, to see your models, to share the experience, as good guests today in order to be better hosts tomorrow

### III

Instead of sources and literature I offer one personal algorithm.

There are two movies in which the truck destroyed the last tree. One could be Georgian which I saw only once as a child and still cannot find on the internet. Another one is American which I saw recently, depicting a possible future of our children.

The key words for Georgian movie are: homeland, song, grandson, grandfather, apple tree.

The key words for American movie are: lost homeland, water, granddaughter, grandmother, seed.

What is the possible meaning of my name and surname which, when added to the above algorithm creates the Tree of Life<sup>2</sup> (video ex. 6)?

(Belgrade, St. Vladimir the Serb feast day, June 4th, 2016.)

### Video examples

1. Performance of female singing group of KUD "Batajnica" from Batajnica, annual concert of the KUD, 7. 12. 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=x7j1HseqwIQ>
2. "Our story of female singing group Batajnica", released on 16. 12. 2013. Production: TV station "Stara Pazova" (Interview with the director of the group, ethnomusicologist Ana Nedeljković - Branković, rehearsal, interviews with members) <https://www.youtube.com/watch?v=Ny8J-QZzV54>
3. KUD "Stanko Paunović" NIS-RNP Pančevo from Pančevo performs the song "Jasenovac, milo selo moje" from Jasenovac, Croatia, Cultural Center of Pančevo, May 17, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=PqY1F2ltYWQ&t=7s>

---

<sup>2</sup>The answer is in grandfather's toast in the film "The Saplings" (ცეცხვები) by Rezo Chkheidze, 1972. (the last video example). I thank the Committee for helping me and sending this particular extract from the film.



4. The first performance of Smilja Kotur with young singers who gather around her at her home, the song "Jasenovac, milo selo moje" from Jasenovac, Croatia, led by Dragana Tomić, Retnik Festival, November 2015 <https://www.youtube.com/watch?v=V0RGQG3kXoY>
5. Singers of "iz vika" Miloljub Šaković and Miroljub Raketić from Nova Varoš, southwestern Serbia at the Second Retnik Festival, Grocka, September, 2016 <https://www.youtube.com/watch?v=LkMP-gKMN3h4>
6. Extract from the film "The Saplings" (ბუჩქები) by Rezo Chkheidze, 1972. <https://www.youtube.com/watch?v=pxNd5qFL918&t=214s>

### References

- Blacking, John. (1974). *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press.
- Gabisonia, Tamaz. (2014). Критерии „аутентичности” в грузинском народном музыкальном исполнительстве (Criteria of 'Authenticity' in Traditional Georgian Musical Performance) In: Musicology – Journal of the Institute of Musicology, SASA, #17: 21-43.
- Lord, Albert B. (2000). *The Singer of Tales* (2nd ed.). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- McLuhann, Marshall. (1973). *Gutenbergova galaksija: Nastajanje tipografskog čoveka (Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man)*. (B. Vučićević Trans.). Beograd: Nolit.
- Naumović, Slobodan. (2009). *Upotreba tradicije u političkom i javnom životu Srbije na kraju dvadesetog i početkom dvadeset prvog veka (The Instrumentalisation of Tradition in Political and Public Life in Serbia at the End of the Twentieth and Beginning of the Twenty First Century)*. Beograd: Filip Višnjić.
- Naumović, Slobodan. (1995). "Ustaj seljo, ustaj rode: Simbolika seljaštva i politička komunikacija u novijoj istoriji Srbije" ("Rise Peasant, Rise My Kin: Peasant Symbolism and Political Communication in Modern Serbian History"). In: *Godišnjak za društvenu istoriju (Annual of social history)* #II/1: 39-63. Beograd.
- Tikmajer, Stevan K. (2012). "Od gregorijanskog koralu do World music" ("From Gregorian Chant to World Music") In: *World Music u Srbiji, prvih 30 godina 1982 – 2012 (World Music in Serbia, First Thirty Years 1982 – 2012)*. World Music Asocijacija Srbije, Jagodina: Zlatna knjiga 14 – 19.
- Zakić, Mirjana & Nenić, Iva. (2012). "World Music u Srbiji: Eluzivnost, razvoj, potencijali" ("World Music in Serbia: Elusiveness, Development, Potentials") In: *World Music u Srbiji, prvih 30 godina 1982 – 2012 (World Music in Serbia, First Thirty Years 1982 – 2012)*. World Music Asocijacija Srbije, Jagodina: Zlatna knjiga 166 – 171.

### **Internet Resources**

Eno, Brian. (2008). <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=97320958>

Churkin, Charles. (2016) <https://www.nytimes.com/2016/05/08/style/diamanda-galas-new-york.html>

Kovačević, Milan. (1966). Karavan: Janj <https://www.youtube.com/watch?v=-nQjN7P6skY> <https://www.youtube.com/watch?v=Mpr3kvQES2g>

Sabljić, Slaviša. (2016). Janj - Strojice <https://www.youtube.com/watch?v=vB3PHyx--4A>

**სურათი 1.** სმილიანა კოტური (მარცხნივ), 88 წლის ტრადიციული მომღერალი იასენოვაციდან, II მსოფლიო ომის იასენოვიცას საკონცენტრაციო ბანაკის ყოფლი ტყვე და ბელგრადში ლტოლვილი ოლგა კრასოვეიჩი ( მარჯვნივ). 78 წლის ტრადიციული მომღერალი სოფელ კმუჩადამ ამავე სოფლის ანსამბლ კრნუჩანკას ხელმძღვანელი, რუდნიკის მთები, სერბეთი. ბელგრადი, სექტემბერი, 2016. დ. სტრანიჩის ფოტო.

**Figure 1.** Smiljana Kotur (on the left) age 88, traditional singer from Jasenovac, Croatia, WWII survivor of concentration camp Jasenovac and a refugee in Belgrade with Olga Krasojević (on the right) age 78, traditional singer from the village of Crnuća and the leader of *Crnućanka* traditional singing group from Crnuća, Rudnik mountain, Serbia. Belgrade, September 2016. Photo by D. Strahinić.



**სურათი 2.** ნოვო სადის ანსამბლ *სპლეტის* (დირექტორი, ეთნომუსიკოლოგი სუზანა არსიჩი) წევრების პირველი შეხვედრა ტრადიციულ მომღერლებთან: სმილიანა კოტურთან და ოლგა კრასოვეიჩთან. ანსამბლი ეკუთვნის კლაიჩევის *დიურდიევაკის* კულტურულ-არტისტულ საზოგადოებას (KUD). ბელგრადი, სექტემბერი, 2016. დ. სტრაინიჩის ფოტო.

**Figure 2.** The first meeting of the girls from folklore ensemble *Splet* from Novi Sad (director, ethnomusicologist Suzana Arsić) with traditional singers Smiljana Kotur and Olga Krasojević, Belgrade, September 2016. The group belongs to KUD *Djurdjevak* from Klajićevo. Photo by D. Strahinić.



**მრავალხმიანობა საკრავიერ მუსიკაში**

**POLYPHONY IN INSTRUMENTAL MUSIC**



**სოლო და საანსამბლო მრავალხმიანი შესრულება  
უკრაინის ტრადიციულ ინსტრუმენტულ მუსიკალურ  
კულტურაში**

დღესდღეობით უკრაინაში არ მოიპოვება შრომები, სადაც მნიშვნელოვანი ყურადღება ეთმობა ტრადიციულ მუსიკას — სოლო და საანსამბლო მრავალხმიან შესრულებას. ორგანოლოგიური კვლევებისადმი მიძღვნილი წიგნების, დისერტაციების, სახელმძღვანელოებისა თუ სამეცნიერო სტატიების ავტორები თავიანთ შრომებში ყურადღებას ამახვილებენ სოლო ან საანსამბლო ინსტრუმენტულ შესრულებაზე, ინსტრუმენტულ მუსიკაზე, მაგრამ მათ ინსტრუმენტული შემსრულებლობის სხვა ტიპებთან ერთად განიხილავენ<sup>1</sup>.

წინამდებარე კვლევა, რომელიც, შესაძლოა, პირველად მიეძღვნა ზემოაღნიშნულ თემას, არის მცდელობა: ა) წარმოადგინოს უკრაინის რეგიონული სოლო და საანსამბლო მუსიკის საკრავები ტრადიციული მუსიკის ინსტრუმენტების პოლიფონიის კონტექსტში; ბ) მონიშნოს ინსტრუმენტული პოლიფონიის გეოგრაფიული საზღვრები; გ) გააანალიზოს მუსიკალური მასალის გადმოცემის ტიპის დამოკიდებულება საკრავთა კონსტრუქციულ კომპონენტებზე; დ) ხაზი გაუსვას ტრადიციისა და შემსრულებლობის დაცვას თანამედროვე პერიოდში. რეგიონები შეირჩა ინსტრუმენტული (სოლო და საანსამბლო) ტრადიციების არსებობისა და ფოლკლორული ექსპედიციების დროს გაკეთებული ტრადიციული ინსტრუმენტული მუსიკის ჩანაწერების მისაწვდომობის მიხედვით.

გრძივი ორმაგი ფლეიტა („folk double flute“) უხსოვარი დროიდან არსებობდა კარპატიაში (გუცულშჩინაში) – რეგიონში, რომელიც მრავალხმიანობის უძველესი დეტალების არსებობით ხასიათდება. მრავალწლიანი ხანგრძლივი ფოლკლორული ექსპედიციების, სპეციალური ლიტერატურის შესწავლისა და ავტორის პერსონალურ კოლექციაში არსებული (16-ზე მეტი) ორმაგი ფლეიტით შესრულებული მუსიკის შესწავლის შედეგად გამოიკვეთა კარპატიის რეგიონის მთიან რაიონებში არსებული ამ საკრავის ორი ძირითადი ნაირსახეობა. ისინი ერთმანეთისგან ადგილობრივი სახელწოდებებით, ერგოლოგიური თავისებურებებითა და შესრულების ფაქტურული ფორმებით განსხვავდება. ეს – რეალურად ბურდონული ჟღერადობის საკრავებია:

1) ორი, ყოველთვის ერთნაირი სიგრძის აგლუტინებული პარალელური მილი შიდა სახმო ნახვრეტებით (თვლებით), ანდა მყარი ხის ბლოკი (მისი სიგრძე მერყეობს 200-დან 400 მმ-მდე), ორი პარალელური სახმო ნახვრეტით მილის მთელი სიგრძის გასწვრივ. თითოეულ მილს აქვს ჩასაბერი მოწყობილობა (სატუჩე ხვრელი). იმ მილზე, რომელზედაც უკრავენ, შეიძლება იყოს ხუთი (უფრო არქაული ვერსია) ან ექვსი სახმო ნახვრეტი. მეორე მილს არ აქვს თვლები. თუ ყველა სახმო ნახვრეტი დახურულია, წარმოიქმნება მილის ჟღერადობა თვლების გარეშე. ესაა ბურდონის ჟღერადობა. მელოდია აჟღერდება პირველ და მეორე ოქტავაში. ბგერათრივი დიატონურია. ამ ინსტრუმენტებს იყენებდნენ მწყემსები და სოფლის მოსახლეობა პრიმიტიული სამწყემსო ან რიტუალური მელოდიების ასაჟღერებლად (სურ. 1).

ლიტერატურულ წყაროებში ვკითხულობთ, რომ ბურდონული მილი ორჯერ მოკლეა

<sup>1</sup> Matsyevski I. V.; Humenyuk A. I.; Khay M. I.; Khotkevich H.; Shostak V. A.; Yaremko B. I.

და ამ შემთხვევაში ის წარმოქმნის კვინტურ ბურდონს. ჩვენ, მიუხედავად ამისა, არ გვინახავს მსგავსი საკრავი, შესაძლოა, იმიტომ, რომ დღესდღეობით იგი აღარ გამოიყენება.

ხაზი უნდა გაესვას, რომ ორმაგი ფელიტები, ხუთი ან ექვსი თვლით, ფართოდაა გავრცელებული, უმეტესწილად, გუცულშჩინაში. ეს გუცულური ინსტრუმენტული მუსიკის პროპაგანდისტების დამსახურებაა, რომლებიც ტრადიციების ცოცხალი მატარებლები არიან. მაგალითის სახით მოვიყვანთ მიხაილო ტაფიჩუკს, მრავალი ტრადიციული ინსტრუმენტის (მათ შორის, მრავალხმიანის: ორმაგი ფელიტის, გუდასტვირისა და ქნარის) შემსრულებელ უმაღლესი დონის პროფესიონალს. იგი უკრაინის ფარგლებს გარეთაა ცნობილი, როგორც ბევრ გუცულურ საკრავზე ბრწყინვალე შემსრულებელი; მას, ასევე, შექმნილი აქვს ოჯახური ინსტრუმენტული ანსამბლი. მან სრულყოფილად იცის ადგილობრივი ტრადიციები და მზადაა გაუზიაროს თავისი ცოდნა ახალგაზრდობას.

როგორც ჩანს, ხალხური ტრადიცია დაიკარგა ტრანსკარპატიის რეგიონში. სამწუხაროდ, მაშინ, როდესაც ზოგიერთი არქაული ინსტრუმენტი, შესაძლოა, აღმოჩენილ იქნა შორეულ სოფლებში, მათ შემქმნელებს ან შემსრულებლებს დღესდღეობით ვერ შევხვდებით.

2) ორი ლულა, კუთხეში ოდნავ დამორებული, დაფიქსირებულია შემაერთებელი დაფით ან ჩასმულია მყარ ბლოკში ჩასაბერ მონწყობილობასთან (სატუჩე ხერელი) ახლოს (მისი სიგრძე მერყეობს 310-დან 400 მმ.-მდე). ორივე ლულა განსხვავდება თვლების რაოდენობით, მეტად გავრცელებულია 6-4, 7-4, თუმცა უფრო მცირე რაოდენობაც არის ნახსენები სალიტერატურო ნყაროებში (სურ. 2).

ჩვენს კოლექციაშია ინსტრუმენტი 6 ჩასაბერი ხერელით იმ ლულაზე, რომელზედაც უკრავენ და ერთი თვლით მეორე ლულაზე. თუ პირველი ლულის ექვსივე თვალი და ერთიც მეორეზე დახურულია, წარმოიქმნება უნისონური ჟღერადობა. მაგრამ თუ ერთი ჩასაბერი ხერელი ღიაა, მიიღწევა ჟღერადობა ერთი კვარტით მაღლა. ესაა გუდასტვირის პრინციპი. განსხვავება იმაშია, რომ ფელიტებს აქვს ჩასაბერი მონობილობა მაშინ, როდესაც გუდასტვირს აქვს ენაკები.

ორმაგი ფელიტა ოთხი თვლით თითოეულ მილზე მოიპოვება მთელ გუცულშჩინაში, მაგრამ ერთი მილი მეორეზე 400-დან 500 მმ.-მდე მოკლეა (სურ. 3).

მისი მელოდიები წარმოიქმნება პარალელური დიდი და პატარა ტერციებით. ამჟამად ამ საკრავებს იყენებენ ახალგაზრდები ტრადიციული კულტურის ფესტივალებზე. ორლეროიანი სალამურები, ძველი ბურდონული ფაქტურით, უფრო ხშირია კარპატიის რეგიონში; და ახალგაზრდები, დღესდღეობით, პროპაგანდას უწევენ ამ ორხმიანი (პარალელური ტერციებით) ჟღერადობის მქონე ინსტრუმენტს.

ტრადიციული მუსიკის იმ საკრავთა შორის, რომლებიც გავრცელებული იყო უკრაინასა და მის ფარგლებს გარეთ, უნდა აღინიშნოს გუდასტვირი. მას განსხვავებული სახელწოდებები აქვს. ამ საკრავის ფართოდ გავრცელებულ მოდელს გააჩნია სამი დედანი (მილი): ა) პირველი – ჰაერის შესავსებად, ბ) მეორე – მელოდიური, გაკეთებულია ორი შერწყმული მილისგან; პირველით სრულდება ძირითადი ბეგრატირის ჰექსაქორდი და მეორეს აქვს რქა ერთი ან ორი თვლით, ქვედა-კვარტული ბურდონული ტონის ჟღერადობით და გ) ბურდონული მილი, რომელიც მელოდიურ მილთან შედარებით, კვარტით ან ოქტავით დაბლა ჟღერს. ეს საკრავი გამოიყენება სიმღერის ან ცეკვის აკომპანემენტისთვის. საკრავი კარგადაა ცნობილი და პოპულარულია ევროპასა და კარპატიის რეგიონის ტრადიციულ გარემოში. მას ხშირად იყენებენ ახალგაზრდები ქალაქებში, რათა შეასრულონ ტრადიციული გუცულური ან ძალიან პოპულარული ირლანდიული რეპერტუარი.

ქორდოფონის ჯგუფის საკრავებიდან უნდა აღინიშნოს ქნარი, უძველესი



საკრავი, ფართოდ გავრცელებული უკრაინასა და ევროპაში. მონოდიური მელოდიები, ორნამენტებით უხვად გამშვენებული, ჟღერს პერმანენტულ ორხმიანობაში ბურდონულ კვინტასთან ერთად. ქნარი ყველაზე ხშირად გვხვდება თანხლების მქონე სიმღერის რეპერტუარში. უკრაინის თეატრის, მუსიკისა და კინოს მუზეუმის უკრაინის ინტრუმენტების განყოფილებაში წარმოდგენილია ერთადერთი ქნარი ვოლინის რეგიონიდან, ორი მელოდიური სიმით. მიუხედავად ამისა, ეს იშვიათი შემთხვევაა, პრაქტიკაში ხალხი არც ისე ხშირად იყენებს ამ საკრავს.

იყო მცდელობა, დაებრუნებინათ ეს ინსტრუმენტი კობზარების ცხოვრებაში და ქნარის ჯგუფებში, სადაც ახალგაზრდები, ქნარზე დაკვრის შენავლისა და ტრადიციული რეპერტუარის შესრულების გარდა, ასევე, ამზადებენ ამ საკრავს.

მე-16 ს. დასასრ.-მე-17 ს. დასაწყისიდან ინსტრუმენტალისტებმა უკრაინაში ჩამოაყალიბეს მცირე ინსტრუმენტული ანსამბლები, გვიანი მე-18 საუკუნიდან ე.წ. „ტროიისტი მუსიკის“ სტილი. ამ ტიპის თითოეულ გუნდს გააჩნდა რეგიონალური თავისებურება შემადგენლობის, რეპერტუარის, საშემსრულებლო სტილის, მხატვრული გამომსახველობის თვალსაზრისით. ამ ანსამბლებს აერთიანებდათ ერთ-ერთი საერთო დამახასიათებელი თვისება – სამი ფუნქციის არსებობა: მელოდიური ფუნქციის (ვიოლინოს მთავარი პარტია); ჰარმონიული ფუნქციის (თანხლება — მეორე ვიოლინო, ციმბალები); და ბანის (მესამე ვიოლინო, „ბასოლია“ [«basolya»] – ფოლკლორული ბანი) ან მეტრულ-რიტმული (დასარტყამი ან „ბუხალო“ [«bukhalo»] საკრავები. ამ ანსამბლების ჟღერადობაში იკვეთებოდა ჰომოფონურ-ჰარმონიული ფაქტურის თავისებურებები.

უკრაინაში ტრადიციულ ინსტრუმენტულ ანსამბლებში ჩართული მრავალი საკრავიდან ყურადღება უნდა გამახვილდეს „საგუნდო შესრულების ძველი ტრადიციის დაცვის სპეციფიკურ ტიპზე – შესრულებაზე სამი ვიოლინოს თანხლებით“ (Khay, 2007: 176), ძმები-მევიოლინეების: სპირიდონის, კირილისა და ლუკა პრილიპჩანების (ბუკოვინას რეგიონის გუზულის მხარე) ერთადერთი ტრიოს ბრწყინვალე შესრულების კულტურაზე. ერთი მხრივ, მუსიკოსები წარმოაჩენენ ევროპული, „ტროიისტა მუსიკა“-ს ტიპის ინსტრუმენტული გუნდის ტრადიციას, მისთვის დამახასიათებელი არსობრივი ფუნქციებით, მდიდარი ორნამენტებით, ვარიაციულობით, ვირტუოზულობითა და იმპროვიზაციით. მეორე მხრივ, მეორე და მესამე ვიოლინოების საშემსრულებლო ფაქტურაში ისმის ორხმიანი სიმღერა, რომელიც, უმეტესწილად, გამოიყენება ღია სიმებზე. ამიტომ, ჰომოგენური ქორდოფონების ინსტრუმენტულ გუნდში ზოგჯერ მკაფიო პოლიფონიური კომპონენტები იკვეთება; შესაბამისად, მუსიკოსებს შეეძლოთ მიახლოვებოდნენ ჰეტეროფონიას თავიანთი ტრადიციული მუსიკალური მასალის გამოყენებითა და დამოუკიდებელ ხმებში იმპროვიზირებით.

მე შესანიშნავი შანსი მქონდა ჩამეწერა ეს გამოჩენილი მუსიკოსები ფოლკლორული ექსპედიციის დროს, სადაც ვიმყოფებოდი პროფ. ი.ვ. მაცივესკისთან ერთად (ჩერნოვცის რეგიონი, პუტილის რაიონი, სოფელი შეპიტტი) და II მსოფლიო ომის ფოლკლორულ ფესტივალზე გამოსვლის შემდგომ ჩემს ოჯახში სასაუბროდ დამეპატიჟებინა ისინი. როცა გაიგეს, რომ ცნობილი მევიოლინეები აპირებდნენ ჩვენთან სტუმრობას, 20-მდე სოფლის მუსიკოსი (მეტწილად, ვოკალისტები, რამდენადაც უცნაური არ უნდა იყოს ეს) ჩამოვიდა საკუთარი ხელსაწყოებით ტრადიციული გუცულები მუსიკოსების შესანიშნავი შესრულების მოსასმენად და ჩასანერად. სამწუხაროდ, დღეს ისინი აღარ არიან ჩვენთან ერთად.

მნიშვნელოვანი როლი აქვს ფოლკლორულ საქორწილო ანსამბლებს, რომლებიც პოლიფონიური ინსტრუმენტული ჟღერადობის ფართო სპექტრს წარმოაჩენენ. ნლების წინ, პოდოლიეს რეგიონში (დასავლეთ პოდოლიეში დნეპრისპირეთის რამდენიმე რაიონი), ფოლკლორული ექსპედიციის დროს, ჩვენ ჩავწერეთ საქორწილო მუსიკოსები. ინტერესი

ამ ინსტრუმენტული ჯგუფებისადმი მაშინ გაგვიჩნდა, როდესაც მოვისმინეთ, რომ უკრაინელი მუსიკოსები ამ რეგიონში ჩასაბერ საკრავებზე ასრულებდნენ ებრაულ მუსიკას. ამ ფენომენის შესწავლის მრავალნაირი მუშაობის შედეგი შესულია მონოგრაფიაში „კლეზმერის ტრადიცია პოლოდიეში“ (Gusak, 2014).

ინსტრუმენტული ჯგუფების მიერ გამოყენებული საკრავთა ტიპები ამ რეგიონში ცვალებადია, რაც დამოკიდებულია ამ ინსტრუმენტის არსებობაზე. თუ ჯგუფი მცირერიცხოვანია, იგი შეიძლება შედგებოდეს ერთი ან ორი საყვირისგან, ტრომბონისგან, ლილაკიანი აკორდეონისა და დასარტყამისგან; როდესაც ჯგუფი უფრო დიდია, მასში შეიძლება იყოს კლარნეტი, კორნეტი, საყვირები, ალტის საყვირები, ტენორი, ბარიტონი და ბანი (ტუბა), მთავარი მელოდია რეგიონის ტრადიციულ საქორწილო ანსამბლებში (ებრაულშიც და უკრაინულშიც) შეიძლება შესრულებულიყო ვიოლინოზე. მიუხედავად ამისა, საუკუნეზე მეტია, რაც ჩასაბერი საკრავები გამოიყენება ქორწილებში, სადაც მელოდია სრულდება საყვირზე ან კორნეტზე. ან მათთან ერთად, ანდა დამოუკიდებლად, მელოდია შეიძლება შესრულდეს კლარნეტზე, რომელიც პირველი საყვირის ან კორნეტის პარტიაზე ოქტავით მაღლა ჟღერს. ამგვარი საკრავებით შესრულებულ მელოდიებში შენარჩუნებულია ინტონაციური და კილოური საფუძველი, მაშინ, როდესაც მუსიკალური ნაწარმოებისთვის ტიპური რიტმის საშუალებით შესაძლებელია ამოიცნო სხვადასხვა ცეკვა.

მეორე საყვირი ან კორნეტი ჟღერს უნისონში პირველ საყვირთან, ან, ზოგჯერ, უფრო დაბალ მესამესთან. იგივე მელოდია, ტერციებით, მაგრამ განსხვავებული ხარისხით და ტონალობით, განსაკუთრებული ფაქტურით შეიძლება, ასევე, შესრულდეს პირველი ტენორის ან ბარიტონის მიერ. როდესაც ორი ბარიტონი ასრულებს, ერთი მელოდია ჟღერს უნისონში პირველ კლარნეტთან, მეორე კი – ტერციით ქვევით.

ჰარმონიული თანხლება შეიძლება ჟღერდეს უნისონში ან მონოდიურად, ან უფრო ხშირად, ტერციაში და სპეციფიკური რიტმით. მოდულაციის დროს და კადანსებში, თანხლები ინსტრუმენტები ყოველთვის უზრუნველყოფენ ჰარმონიასა და რიტმს, ბარიტონის ან ბანის დამხმარე ხმებთან კომბინირებით, მელოდიის ნახევრიანი გრძლიობის ბგერების პარალელურად.

წარსულში ებრაელი საქორწილო მუსიკოსები (კლეზმერები) ასრულებდნენ ცეკვებს და სასიმღერო მელოდიებს, რომლებიც ყოველთვის ინტრუმენტულად მუშავდებოდა მუსიკალური მასალის ორნამენტირებით, მრავალფეროვანი ფიგურაციებით, სინკოპების, ტრიოლების, სპეციფიკური დაღმავალი საფეხურების გამოყენებით.

ზემოაღნიშნული დასტურდება მუსიკალური ნაწარმოებით „Shabes nign“, რომელსაც ასრულებს ანსამბლი „რეტრო“ ოდესის რეგიონის რაიონული ცენტრიდან „კოდიმა“ (სურ. 4). ანსამბლში შედის კლარნეტი, ორი საყვირი, ბარიტონი, ტუბა და აკორდეონი, მელოდიას ასრულებს კლარნეტი, ორი საყვირი და ბარიტონი. ჟღერადობა, უმეტესწილად, ოქტავურია, თუმცა სხვა ინტერვალებიც გვხვდება. მიუხედავად ამისა, მთავარ მელოდიას ასრულებს კლარნეტი, ხშირად იმპროვიზაციულ მანერაში, ექოს მსგავსი გადაძახილებების სახით ბარიტონთან ერთად, პარალელურ ტერციებსა და კვინტებში. ჩვენი მონოგრაფიის „კლეზმერის ტრადიცია პოლოდიეში“ სანოტო დანართში, სადაც სოლო პარტიების გარდა, მოყვანილია ცხრა სანოტო ნიმუში უკრაინის საქორწილო ჯგუფების ებრაული მუსიკის რეპერტუარიდან, შეიძლება შევნიშნოთ ჰეტეროფონული აზროვნების ნიშნები: იმიტაციური მელოდიების კომპონენტები, ვარიანტული განვითარება.

ებრაელი მუსიკოსების მიგრაციული პროცესების დაწყებამ გამოიწვია გარდაქმნები აზროვნებაში ინტრუმენტული მუსიკის ჟღერადობის შემდგომი ცვლილებით. სხვადასხვა პერიოდში ევროპელი ებრაელები ცვლიდნენ ხოლმე საშემსრულებლო ხერხებს, მას შემდეგ, რაც ეს ხერხები განვითარდებოდა ევროპაში (Slepovich, 2005). კლეზმერები

უკრავდნენ უკრაინელ მუსიკოსებთან ერთად, რომლებსაც რეპერტუარში ებრაული მუსიკალური მასალა შეჰქონდათ.

დასასრულს შეიძლება აღინიშნოს, რომ უკრაინაში შემორჩენილ მრავალხმიანი ჟღერადობის მქონე რუდიმენტულ სოლო ინსტრუმენტებს შორის აღსანიშნავია ორმაგი ფლეიტა, გუდასტვირი და ქნარი. მათ შეინარჩუნეს ერგოლოგიური ასპექტი და ბურდონული ჰეტეროფონიის კომპონენტი. აღნიშნული შეიძლება აიხსნას მთიულების ჩაკეტილი გარემოთი, სადაც ინსტრუმენტები მოშორებულ სოფლებში გამოიყენებოდა. ასევე, მრავალი ათეული წლის განმავლობაში ნაკლებად განვითარებული ჰეტეროფონიული მრავალხმიანობა შეინარჩუნეს მევიოლინეებმა ბუკოვინას რეგიონის გუცულშჩინას მთიანი რაიონებიდან.

მეორე მხრივ, მრავალხმიანი საანსამბლო შემსრულებლობა ვითარდება მხოლოდ იმ რეგიონებში, სადაც სახეზეა მიგრაცია (როგორიცაა დნეპრისპირეთის რაიონი აღმოსავლეთ პოდოლიეს რეგიონში). ჩვენი დაკვირვებისა და შესწავლის შედეგები დამაჯერებლად ადასტურებენ ი. ჟორდანიას დასკვნას სტატიიდან „აღმოსავლეთ ევროპაში ჰეტეროფონიის წარმოშობის პრობლემა“. ავტორი წერს, რომ შესრულება არის მრავალხმიანობის უფრო გვიანი ფორმა, რომელიც წარმოიქმნა მთელ აღმოსავლეთ ევროპაში ინტენსიური მიგრაციული პროცესებისა და ეთნიკური ურთიერთქმედების შედეგად. იგივე ხდება ინსტრუმენტულ მუსიკასთან მიმართებით.

**თარგმნა მარიკა ნადარეიშვილმა**

## **SOLO AND ENSEMBLE POLYPHONIC PERFORMANCE IN THE TRADITIONAL INSTRUMENTAL MUSICAL CULTURE OF UKRAINE**

This paper, which may well be the first one addressing the solo and ensemble polyphonic performance in the traditional instrumental music culture of Ukraine, is an attempt (a) to present regional solo and ensemble music instruments in the traditional music instruments polyphony in Ukraine; (b) to draw the geographic boundaries of instrumental polyphony; (c) to analyze the dependency of music material presentation on the constructive components of music instruments; (d) to highlight the preservation of tradition and performance in the most recent period. The choice of regions is made in view of the existence of instrumental traditions, both solo and ensemble ones, and traditional instrumental music records made in folklore expeditions (field studies).

From times immemorial, folk double flute existed in the region of Carpaty (Gutsulshchina), which featured most ancient components of polyphony. The results of years long folklore expeditions, studies of special literature and theoretical analysis of the music produced by dual flutes from the author's personal collections (more than 16 items) reveal the two essential kinds of a dual flute in the highland areas of the Carpaty region. They differ from each other by local names, ergological specifics and performance textures. These are essentially the instruments with the sounding bourdon:

1) two agglutinate parallel tubes with inner holes, always of the same length, or a solid wood block (with the length varying from 200 to 400 mm), with two parallel holes drilled manually along the entire length inside it. Each tube has the whistle device. On a playing tube there may be five (more archaic version) or six fingerboard holes. On the second tube there are no holes. These instruments were used by shepherds and rural people, for performing primitive shepherd or ritual melodies (fig. 1).

It should be emphasized that double flutes with five or six holes are widespread mostly in Gutsulshchina. It so happens thanks to propagators of the gutsul instrumental music, who are the vivid bearers of the tradition.

The tradition of a double folk flute seems to have been lost at Transcarpathian region. Unfortunately, while some archaic instruments might have been found in remote villages, their makers or performers can hardly be met now.

2) Two tubes of the same length, slightly diverging at an angle, fixed by the connecting board or inserted in a solid block nearer to the whistle device (the length varying from 310 to 400 mm).

A double flute with four holes on each tube can be found across Gutsulshchina, but one of the tubes is 400 to 500 mm shorter.

Its melody is produced by parallel large and small thirds. Now these instruments are used by young people at festivals of traditional culture. Double flutes with the olds bourdon texture can be found more often in the Carpaty region, and young people of today propagate the instrument with the interval two-part singing (parallel thirds) (fig. 2).

Of the traditional music instruments common for Ukraine and far beyond since the 16<sup>th</sup> century, bagpipe should be mentioned. This instrument has a variety of names. A widespread pattern of

this instrument has three tubes: (a) the first one – to inflate the air; (b) the second one, melodic; (c) the bourdon tube, which sound is fourth or octave lower than the sound of the melodic tube. This instrument is used to accompany singing or dancing. The instrument is well known and popular in Europe and in the traditional environment of the Carpaty region. This instrument is often taken by young people in cities or towns, to perform either the traditional gutsul repertoire or the very popular Ireland one.

Of the instruments of chordophone group, a lyre, an old instrument widespread in Ukraine and Europe, should be mentioned. The monophonic melody, abundantly decorated by ornaments, sounds in parallel with the permanent two-part singing bourdon, the bourdon fifth. A lyre is more often used to accompany song repertoires. In the department of Ukrainian music instruments at the Ukrainian Museum of Theater, Music and Cinema Arts, a singular lyre is exposed, with two melodic strings, which existed in Ukraine. This, however, is extremely rare case, not commonly used in the popular practices.

Efforts have been made to bring this instrument back to life in kobza and lyre groups, where young people, apart from learning to play lyre by reviving and performing the traditional repertoire, are engaged in lyre making.

Since the late 16<sup>th</sup> – early 17<sup>th</sup> century, instrumental musicians in Ukraine have created small instrumental ensembles, styled as «троисти музики» since the late 18<sup>th</sup> century. Each choir of this kind had regional specifics regarding composition, repertoire, performing style, artistic and expression capacities. One common feature of these ensembles was the availability of the three functions: melodic function (with the principal part of violin); harmonic one (accompaniment – the second violin, cymbals); and bass (the third violin, «басоля» – folk bass) or metric rhythmical (drum or «бухало») one. The sounding of these ensembles tended to feature the homophonic harmonic texture.

Of the many instruments involved in traditional instrumental ensembles in Ukraine, the emphasis needs to be made on «the specific type of preservation of the old tradition of choir performance with three violins» (Khay, 2007: 176), the excellent performing culture of the singular trio of brothers-violinists: Spiridon, Kiril and Luca Prilipchan (the Gutsul area in the Bukovina region). On the one hand, the musicians demonstrate a perfect European pattern of an instrumental choir of the «троистой музики» kind, with its essential functions, vivid ornaments, variations, virtuosity and improvisation. On the other hand, in the performing texture of the second and the thirds violin we could hear the sounding of two-part singing, more often with use of open strings. Therefore, in a small instrumental choir of homogenous chordophones, explicit polyphonic components can sometimes occur, meaning that the musicians could approach part-singing heterophony using their traditional music material and improvisation with independent parts (fig. 3).

An important role belongs to folk wedding brass ensembles demonstrating wide range of capabilities for polyphonic instrumental sounding. Wedding musicians were recorded by us over several years in folklore expeditions at Подолье region (several districts in the Western Podoliye Trans-Dniester region). The interest to these instrumental groups appeared once we had head Ukrainian musicians in this region, performing Jewish music on brass instruments. The result of the years-long work, with elaboration of this phenomenon, is contained in the monograph «Klezmer Traditions in Подолье» (Gusak, 2014).

The types of instruments used by bands in this region vary depending on the existence of an instrument. When a group is small, it can include one or two trumpets, pump-action trombone, button

accordion and drum; for longer than a century brass instruments have been used at weddings, with the melody played by a trumpet or a cornet. Either together with them or sometimes separately, the melody can be played by a clarinet that sounds an octave higher than the part of the first trumpet or the cornet. The melodies played by such instruments preserve the mode and intonation basis, whereas the rhythm.

A harmonic accompaniment can be unison or monophonic, or, more often, with the interval of a third.

In the past, Jewish wedding musicians (Klezmers) were performing dancing and singing melodies that were always subject to peculiar instrumentations, with the music material ornamented by various figurations and breakups, with use of syncopes, triplets, specific downward degrees.

The above said can be confirmed by the excerpt of music piece «Shabes nigun», performed by «Retro» ensemble from the district center Kodyma, Odessa region (fig.4).

In the transcriptions of our monograph «Klezmer Traditions in Подоліє, where, apart from solo parts, nine scores of Jewish music from the repertoire of Ukrainian wedding bands are presented, the signs of heterophonic thinking can be revealed: components of imitated tunes, occurrence of variant development.

When the migration processes of Jewish musicians started, they entailed transformation in the modus of thinking with the consequent change in the sounding of instrumental music. European Jews used to change performance tools in various periods, following the development of these tools in Europe (Slepovich, 2005). Klezmers used to play with Ukrainian musicians who were adding Jewish music material to repertoire.

It can be noted in conclusion, that of the rudimentary patterns of solo instruments with polyphonic sounding, preserved in Ukraine, a bagpipe and a lyre can be mentioned. They have preserved the ergological aspect and the components of bourdon heterophony. This preservation can be explained by the insular environment of the highlanders, by the use of instruments in remote highland villages. Also, components of subordinate heterophony were being preserved for many decades by violinists from highland areas of Gutsulshchina in the Bukovina region.

On the other hand, polyphonic ensemble performance has been developing only in the regions accessible to migration (such as the Trans-Dniester area in the East Podoliye region). Results of our observations and studies clearly confirm the conclusion made by prof. I. Jordania in his article «The Problem of Origin of Heterophony in East Europe». The author writes that the performance is a later form of polyphony, which occurred as a consequence of intensive migration processes and ethnic interactions across East Europe. The case is quite the same with instrumental music.

### References

- Gusak, Rayisa. (2014). *Klezmer Traditions in Podoliye*. Vinnytsya: Nova Knyha. Tables, notes (in Ukrainian).
- Humenyuk, Andriy. (1967). *Ukrainian folk music instruments*. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
- Khay, Mykhaylo. (2007). *Instrumental music culture of Ukrainians (folklore tradition)*. Kyiv: Drohobych (in Ukrainian).

- Khotkevich, Hnat. (2002). Music instruments of Ukrainian people. Kharkiv. (in Ukrainian)
- Matsyevski, Ihor. (2002). "Troyista muzyka" ("introduction to traditional bands"). In: *Plays and polyphony. Contonation. Music studies*. Pp. 95–111. Ternopil: Aston (in Ukrainian).
- Matsyevski, Ihor. (2012). *Music instruments of gutsuls. Notes illustrations*. Vinnytsya: Nova Knyha (in Ukrainian).
- Shostak, Viktor. (2014). *Values that go beyond the boundaries of time*. Instrumental performance in Transcarpathia. Uzhhorod: Karpaty. illustrations (in Ukrainian).
- Slepovich, Dmytro. (2005). "Violin and clarinet in the system of organological preferences of Klezmers in East Europe". In: *Jewish traditional music in East Europe*. Pp. 241–250. Minsk (in Russian).
- Yaremko, Bohdan. (2003). *Ethnic instruments studies*. Rivne: RDHU. illustrations, notes (in Ukrainian).

**სურათი 1.** ორმაგი ფლეიტა მყარი ხის ბლოკისგან: (a) უფრო გვიანი პერიოდის საკრავი, 4+7 თვალი მელოდიის მილზე, 2 თვალი უკანა მხარეს; (b) და (c) ტრადიციული ორ-ღეროიანი სალამურები ბურდონით, 6 თვალით მელოდიის მილზე ერთ ფლეიტაზე და 5 თვლით მეორის მილზე, უკანა მხარეს არ აქვს თვლები.

**Figure 1.** Folk double flutes made of a solid wood block: instrument of the later period, 4+7 holes on the melody tube, 2 holes on the backside; (b) and (c) traditional double flutes with bourdon, 6 holes on the melody tube on one flute and 5 holes on the other tube, no holes on the backside.



**სურათი 2.** სამი ორმაგი ფლეიტა, ორივე მილზე თვლებით: (a) 4+7 თვალი მელოდიის მილზე, 1 თვალი უკანა მხარეს; (b) 6+4 თვალი მელოდიის მილზე, უკან არ აქვს თვალი; (c) 4+7 თვალი მელოდიის მილზე, 2 თვალი უკანა მხარეს.

**Figure 2.** Three folk double flutes with holes on the two tubes: (a) 4+7 holes on the melody tube, 1 hole on the backside; 6+4 holes on the melody tube, no holes on the backside; (c) 4+7 holes on the melody tube, 2 holes on the backside.





**სურათი 3.** ორმაგი ფლეიტა ერთი მოკლე მილით, 4 თვალით თითოეულ მილზე, ერთი თვალი მოკლე მილის უკანა მხარეს.

**Figure 3.** Folk double flute with one shortened tube, 4 holes on each of the two tubes, 1 hole on the backside of the shortened tube on.



**სურათი 4.** საქორწილო ხალხური ჯგუფი «Konsonans Retro» (ოდესის რეგიონის ქალაქი კოდიმა).

**Figure 4.** Wedding folk band «Konsonans Retro» (the town of Kodyma, Odessa region).



**გუდასტვირის სახეობები საქართველოსა და მის  
საზღვრებს გარეთ მცხოვრებ ქართველთა ტრადიციულ მუსიკაში  
(მრავალხმიანობა და შესრულების სხვა თავისებურებები)**

გუდასტვირი მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში არსებული ჩასაბერი საკრავია. მას გავრცელების საკმაოდ დიდი არეალი აქვს<sup>1</sup>. საქართველოში ცნობილია საკრავის ქართლური, რაჭული, ფშაური, მესხური, ჯავახური და აჭარული ნაირსახეობები (ჩიჯავაძე, 2009:16). გუდასტვირი გვხვდება თურქეთის ტერიტორიაზე არსებულ ქართულ ისტორიულ მხარეებში – ლაზეთში, შავშეთსა და ტაოში.

საქართველოში არსებულ ჩასაბერ საკრავთა შორის, გუდასტვირი ერთ-ერთი ყველაზე რთული აღნაგობისაა. მისი ძირითადი ნაწილებია საბერავი, გუდა, სტვირი (სტვირის ბუდეში ჩასმულია დედნები და ლერწმები) და ქარახსი. სტვირის დედნებზე დატანებული თვლების რაოდენობა განსხვავებულია სხვადასხვა ქართულ მუსიკალურ დიალექტში. აგებულების გარდა, რეგიონების მიხედვით განსხვავდება გუდასტვირისა და მისი შემადგენელი ნაწილების სახელწოდებებიც. საკრავი დეტალურადაა აღწერილი ქართულ სამეცნიერო ლიტერატურაში (ჯავახიშვილი, 1938:185-197; არაყიშვილი, 1950:48-54; მსხალაძე, 1969:16-22; ჩიჯავაძე, 2009:16-19, 80-82).

საქართველოს ზემოთ ჩამოთვლილი რეგიონების თანამედროვე ყოფაში, გუდასტვირის ტრადიცია ერთნაირად შენარჩუნებული არ არის. ეს საკრავი ზოგან დღემდე მნიშვნელოვან როლს თამაშობს, ზოგან კი დავიწყებას ეძლევა.

დღესდღეობით საქართველოში არსებულ გუდასტვირის სახეობებს შორის ერთ-ერთი გამორჩეული ადგილი აჭარულ ჭიბონს უჭირავს. ამ რეგიონში საკრავის სახელწოდებად, ასევე, შეიძლება შეგვხვდეს – ჭიბონი/ჭიმონი. ჭიბონს სტვირის ერთ დედანზე ხუთი, მეორეზე კი სამი ნახვრეტი აქვს. ქართული ხალხური სიმღერის ხმების ანალოგიურად, პირველ დედანს – მთქმელს, ზოგჯერ ყივანს, მეორეს კი – ბანს უწოდებენ. ჭიბონის დიაპაზონი დიდი სექსტა, თუმცა დაკვრის განსაკუთრებული ტექნიკის მეშვეობით, მასზე სეპტიმური ბგერის გამოცემაც შესაძლებელია (რუხაძე, 2015:345). საკრავზე უმეტესწილად ორხმიანი ვერტიკალები აიღება, თუმცა სამხმთანობაც ჟღერს. ინტერვალებიდან ხშირად გვხვდება კვარტა, კვინტა, აგრეთვე ტერცია, არცთუ იშვიათია კვარტკვინტაკორდი. სახეზეა კვინტური პარალელიზმი კიდურა ხმებს შორის. აღსანიშნავია, რომ ჭიბონის ბანი არ წარმოადგენს მხოლოდ ორსაფეხურიან ბურდონს. მისი სამოძრაო არეალი, რომელიც კვარტას მოიცავს, დამოუკიდებელი მელოდიური ნახაზის შესრულების შესაძლებლობას ქმნის. ჭიბონზე მეტწილად საცეკვაო მუსიკა სრულდება. შესაბამისად, საკრავს ხშირად ახლავს დოლიც.

აჭარული ჭიბონის პირველი ხმოვანი ჩანაწერები შალვა მშველიძეს ეკუთვნის და 1931 წლით თარიღდება<sup>2</sup>. დასაკრავებს ხულოს რაიონის სოფელ კვატიაში მცხოვრები, ედე-ჰემ სურმანიძე, მეტსახელად ქოჩახელა, ასრულებს. იგი სამი წლის შემდეგ ალექსანდრე

<sup>1</sup><http://www.britannica.com/art/bagpipe>

<sup>2</sup>იხ. კომპაქტური დისკი – ხმები წარსულიდან. ქართული ხალხური მუსიკა ფონოგრაფის ცვილის ლილვაკებიდან (2007), დისკი 5, შალვა მშველიძის კოლექცია. აჭარა (1931).

ფარცხალაძესაც ჩაუწერია<sup>3</sup>. სურმანიძის რეპერტუარი მრავალრიცხოვანი და მრავალ-ფეროვანი დასაკრავებისგან შედგება. მოიცავს, როგორც ქართულ, ისე აღმოსავლური წარმოშობის ნიმუშებს. შემსრულებელი ორი ურთიერთგანსხვავებული მუსიკალური ენის ინტონირებისას განსხვავებულ ხერხებს იყენებს. საკრავზე ჟღერს ხან ორნამენტიკით შემკული აღმოსავლური, ხან კი – გაცილებით სადა, ტრადიციული ნიმუშები. დასაკრავებ-ბი ორივე შემთხვევაში მრავალხმიანია; უფრო ხშირად, ორხმიანი (აუდიომაგ. 1, 2).

ქოჩახელას მსგავსად, იმპროვიზაციულობითა და შემოქმედებითი ბუნებით გა-მოირჩევა ამ კუთხის კიდევ ერთი მეჭობნე, ქედის რაიონის სოფელ დანდალოს მკვიდ-რი ვასილ ირემაძე. მის მიერ შესრულებული დასაკრავები ჩაწერილია 1967 წელს ივეტ გრიმოსა და გრ. ჩხიკვაძის<sup>4</sup>, ასევე, 2000 წელს მალხაზ ერქვანიძისა და ლევან ვეშაპიძის მიერ<sup>5</sup>. სამხმიანი ჟღერადობის მისაღწევად ირემაძე მაქსიმალურად იყენებს საკრავის ტექნიკურ შესაძლებლობებს. მისი სამშემსრულებლო მანერა, პირველ რიგში, სწორედ ამ-ითაა გამორჩეული (ვიდეომაგ. 1). ირემაძის დაკვრის სტილის გავლენა აშკარად იგრძნო-ბა აჭარაში დღეს მოღვაწე მეჭობნეებზე, რომლებიც 2013 და 2014 წლებში<sup>6</sup> ჩავიწერე.

აღსანიშნავია, რომ ვ. ირემაძემ ჭიბონი ერთგვარი ექსპერიმენტის საგნადაც აქცია. ოსტატმა საკრავს დაუმატა მესამე, ერთთვლიანი დედანი და შექმნა ე. წ. სამხმიანი ჭი-ბონი. თუმცა, საკრავის ასეთმა სახეობამ შემსრულებლობაში ადგილი ვერ დაიმკვიდრა. როგორც ჩანს, მან კონკურენცია ვერ გაუწია ტრადიციულ ჭიბონს, რომელზეც სამხმი-ანობა მესამე დედნის დამატების გარეშეც ჟღერს.

საჭიბონე რეპერტუარი დაფიქსირებულია თურქეთში გადასახლებული აჭარლების ფოლკლორში. სოფელ ჰაირიეში 1965 წელს აჰმედ ოზქან მელაშვილ<sup>7</sup> ჩაუწერია ნი-მუშები, რომლებიც, ფაქტობრივად, აჭარის სხვადასხვა მუნიციპალიტეტში ჩაწერილი დასაკრავების ორხმიანი ვარიანტებია<sup>8</sup> (აუდიომაგ. 3). ჰაირიე, ძირითადად, მაჭახლის ხეობიდან გადასახლებული მუჰაჯირების სოფელია (Gold, 1972:1). ნიშანდობლივია, რომ ორხმიანობა დამახასიათებელია, როგორც ამ სოფლის, ისე, საკუთრივ, მაჭახლის ხეობის ვოკალური მრავალხმიანობისთვისაც. აღსანიშნავია, რომ დღეს ჰაირიეში გუდასტიკურზე შემსრულებლები აღარ არიან. ნინო რაზმაძის ცნობით, რომელმაც ამ რეგიონში 2015 წელს განახორციელა საველე კვლევა<sup>9</sup>, ადგილობრივ მოსახლეობაში არსებობს გუდას-ტიკურის ხსოვნა და ერთგვარი ნოსტალგია – ისინი საკრავის ნაცვლად ხელში იჭერენ ბალიშს და პირით ცდილობენ გამოსცენ ჭიბონის მსგავსი ბგერები.

გუდასტიკური, ასევე, დადასტურებულია რაჭასა და ქართლში. სამეცნიერო ლიტერა-ტურაში მოიპოვება ცნობები ამ რეგიონებში მოღვაწე სახელოვანი მესტიკირეების შესახ-ებ<sup>10</sup>. ცნობილია, რომ ამ საკრავს რაჭაში, გუდასტიკურის გარდა, შტვირს, ან საზანდარასაც უწოდებდნენ. დედნების სახელწოდებებად აქაც, ვოკალური მუსიკის ანალოგიურად, გვხ-

<sup>3</sup> იხ. კომპაქტური დისკი – ხმები წარსულიდან. ქართული ხალხური მუსიკა ფონოგრაფის ცვილის ლილ-ვაკებიდან (2008), დისკი 11, ალექსანდრე ფარცხალაძის კოლექცია. აჭარა (1933).

<sup>4</sup> თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატო-რიის არქივი.

<sup>5</sup> საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივი.

<sup>6</sup> იხ. ექსპედიცია ქედის მუნიციპალიტეტში (რუხაძე, 2013) ქსმმლ არქივი; ექსპედიცია აჭარაში (რუხაძე, 2014) სფსც არქივი.

<sup>7</sup> აჰმედ ოზქან მელაშვილი (1922-1980), ქართველი საზოგადო მოღვაწე თურქეთში.

<sup>8</sup> საექსპედიციო მასალა ინახება თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანო-ბის კვლევის საერთაშორისო ცენტრში.

<sup>9</sup> საექსპედიციო მასალა ინახება იქვე.

<sup>10</sup> იხ. ცანავა აპოლონ (1953). ქართული მესტიკირული პოეზია. თბილისი: ხელოვნება.

ვდება ტერმინები – მთქმელი და ბანი. აჭარული ჭიბონისაგან განსხვავებით, რაჭულ და ქართლურ გუდასტიკის მთქმელ დედანზე ექვსი, ხოლო ბანისაზე სამი ნახვრეტი აქვს. შესაბამისად, მისი დიაპაზონი უფრო დიდია და მოიცავს პატარა სეპტიმას. გუდასტიკური ჭიბონის სტიკის ზომითაც აღემატება. მას ჭიბონისაგან არა მხოლოდ ეს პარამეტრი, არამედ დაბალი რეგისტრი, სპეციფიკური ტემბრი და რეპერტუარიც განასხვავებს. რაჭაში ეს საკრავი ხშირად არა ცეკვის, არამედ სიმღერის თანმხლებია. ქართლში გვხვდება საკუთრივ საგუდასტიკო მულოდიებიც<sup>11</sup>. გაზრდილი დიაპაზონის მიუხედავად, მრავალხმიანობის თვალსაზრისით, რაჭული და ქართლური გუდასტიკის შესაძლებლობები ჭიბონისას ჩამოუვარდება. გუდასტიკურზე მხოლოდ ორხმიანი ვერტიკალები აიღება, რასაც, ერთი მხრივ, რეპერტუარის სპეციფიკურობა, მეორე მხრივ – აგებულია განაპირობებს. საკრავზე მეტწილად ორსაფეხურიანი ბურდონული ბანი ჟღერს, თუმცა, ზოგ შემთხვევაში იგი მოძრაობს კიდევ და კვარტის დიაპაზონს მოიცავს (აუდიომაგ. 4, ვიდეომაგ. 2). დღევანდელი მდგომარეობით, ქართლში გუდასტიკური დაკრები ეძლევა, რაჭაში მასზე შემსრულებლები ძალზე მცირე რაოდენობით არიან შემორჩენილნი. აჭარისაგან განსხვავებით ამ რეგიონებში თანდათან იკარგება საკრავის დამზადების ტრადიციული მეთოდიც.

საგუდასტიკო დასაკრავები ჩანერილია საქართველოს კიდევ ერთ რეგიონში – სამცხე-ჯავახეთში. ამ შემთხვევაში საკრავზე მსჯელობა მხოლოდ ჩანანერების საფუძველზე შეგვიძლია, რადგან დღეს აქ იგი აღარ გვხვდება. სამცხე-ჯავახეთი ხანგრძლივი პერიოდის განმავლობაში განიცდიდა უცხო მუსიკალური კულტურის ძლიერ ზეგავლენას. ამ პროცესმა აქ მრავალხმიანობის ტრადიციის მოშლა განაპირობა. ახალქალაქის მუნიციპალიტეტში 1933 წელს გუდასტიკურზე შემსრულებლები ჩაუნერია შ. მშველიძეს<sup>12</sup>, მოგვიანებით, 1961-62 წლებში, ასპინძასა და ახალციხეში – ვალერიან მალრაძეს<sup>13</sup>. როგორც ჩამწერი აღნიშნავს, სამცხე-ჯავახეთში ცნობილია ამ საკრავის შემდეგი სახელწოდებები: ტიკზარი, თულუმი და ჭიომუნი. მკვლევრის თანახმად, მესხურ გუდასტიკის აჭარულ გუდასტიკითან მეტი სიახლოვე აქვს, ვიდრე რაჭულთან. აჭარულთან მას საცეკვაო რეპერტუარი და, მისივე სიტყვებით, „მყივანი ჟღერადობა“ აახლოვებს (მალრაძე, 1981:121), თუმცა აჭარულ და მესხურ გუდასტიკურებს შორის განსხვავება გაცილებით დიდია, ვიდრე მსგავსება. მესხურ გუდასტიკის დედნებზე ხუთ-ხუთი თვალი აქვს, მასზე შესრულებული რეპერტუარი კი ერთხმიანია; მულოდიაში დიდია ორნამენტის ხვედრითი წილი, დიაპაზონი კვინტას მოიცავს (აუდიომაგ. 5, 6). მალრაძისთვის მთხრობელებს მიუწოდებიათ ცნობა სამცხე-ჯავახეთში არსებული განსხვავებული სახეობის გუდასტიკის შესახებ, რომელსაც, ერთის ნაცვლად, ორი ქარახსი ჰქონია, მათგან ერთი მაღალ, მეორე დაბალ ხმაზე ყოფილა აწყობილი (იქვე: 122), სამწუხაროდ, ამგვარი სახეობა მკვლევარს ვერ ჩაუნერია.

გუდასტიკის არსებობის შესახებ ფიქსირებულია ცნობები აღმოსავლეთ საქართველოს მთაში, კერძოდ ფშავეში. აქაური მთხრობელების გადმოცემით საკრავს ერთ დედანზე ხუთი, ხოლო მეორეზე ერთი თვალი ჰქონია. მანანა შილაკაძის ვარაუდით, ფშაური გუდასტიკისათვის ორხმიანობა უნდა ყოფილიყო სახასიათო, ფშაური სიმღერების მსგავსად, ორსაფეხურიანი ბურდონული ბანით (შილაკაძე, 1970:75).

გუდასტიკური, ასევე, გვხვდება ჩვენი ქვეყნის საზღვრებს გარეთ, თურქეთის ტერიტორიაზე არსებულ ისტორიული საქართველოს მხარეებში – ტაოში, შავშეთსა და ლაზეთში<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> იხ. კახი როსტომიშვილის 1964 წლის ექსპედიცია (მცხეთა, სოფელი მისაქციელი), ქმშლ არქივი.

<sup>12</sup> იხ. კომპაქტური დისკი – ხმები წარსულიდან. ქართული ხალხური მუსიკა ფონოგრაფის ცვილის ლილვებიდან (2007), დისკი 6, შალვა მშველიძის კოლექცია. მესხეთ-ჯავახეთი (1933).

<sup>13</sup> ქმშლ არქივი.

<sup>14</sup> ამ რეგიონებში არსებული გუდასტიკის კვლევისას ვეყრდნობი გ. კრავიშვილის 2014 წლის (მასალა

ტაოში გუდასტიკის ტიკს<sup>15</sup> ეძახიან. ტაოური ტიკის დედნებზე ხუთ-ხუთი თვალია. როგორც ცნობილია, ტაოური სიმღერა ერთხმიანია და აქ მრავალხმიანობა მხოლოდ საკრავიერ მუსიკას, კერძოდ გუდასტიკის შემორჩა (კრავიშვილი, 2013:63). საკრავზე ორხმიანობა ზოგჯერ ერთდროულად ჟღერს, ზოგჯერ კი, მელოდიური ფიგურაციების ხარჯზე მიიღწევა. ინტერვალებიდან ხშირია კვარტა, კვინტა, ტერცია. სახასიათოა მელოდიური სვლა კვარტიდან კვინტაზე, რაც დაშლილი სახით ბანთან ერთად კვარტ-კვინტაკორდის ჟღერადობას წარმოქმნის. ბანში ცენტრალური ტონის გარდა, აიღება VII და II საფეხურები. ტაოური საგუდასტიკო ნიმუშების უმეტესობა ლაზურს ენათესავება, ზოგ შემთხვევაში საკმაოდ დიდია ორნამენტიკის ხვედრითი წილიც, თუმცა ზოგიერთი ტაოური საგუდასტიკო დასაკრავი ნათესაობას აჭარულ საჭიბონე დასაკრავებთანაც ამჟღავნებს (აუდიომაგ. 7).

შავშეთში გუდასტიკის თულუმს, გუდას, ჭიბონს ან ჭიბოს უწოდებენ. ტაოურის მსგავსად, შავშური გუდასტიკის დედნებიც ხუთთვლიანია, საკრავზე სრულდება ორხმიანი ნიმუშები, თუმცა დაკრულში ხშირია საკმაოდ ხანგრძლივი ერთხმიანი მონაკვეთებიც (აუდიომაგ. 8) გიორგი კრავიშვილის ცნობით, გუდასტიკის შავშელები და ტაოელები ლაზი ოსტატებისგან ყიდულობენ. ტაოური და შავშური დასაკრავების ლაზურთან სიახლოვეც, შესაძლოა, სწორედ ამ გარემოებით იყოს განპირობებული. შავშელთა გადმოცემით, მათი გუდასტიკი ადრე განსხვავებული აღნაგობისა იყო. კერძოდ, აჭარულის მსგავსად ერთ დედანზე ხუთი, ხოლო მეორეზე სამი თვალი ჰქონდა (კრავიშვილი, 2013:62). გამორიცხული არ არის, ტაოურ და შავშურ გუდასტიკის წარსულში მეტი საერთო ჰქონოდა აჭარულ ჭიბონთან, ვიდრე დღეს აქვს.

მრავალხმიანობა სახეზეა ლაზური გუდასტიკის რეპერტუარშიც. ამ საკრავს ლაზები თულუმს უწოდებენ. იგი არა მხოლოდ ლაზთათვის, არამედ თურქეთის შავიზღვისპირეთის აღმოსავლეთ ნაწილში მცხოვრები სხვა ეთნოსების და ეთნიკური ჯგუფებისთვისაცაა დამახასიათებელი (აკატი, 2015:367, გოლდი, 2013:20). ლაზ მეთულუმეთა შესრულებაში სახეზეა ორხმიანობა. მელოდია განვითარებულია კვინტის დიაპაზონში, საკმაოდ დიდია ორნამენტიკის ხვედრითი წილი. ბანი არც ამ შემთხვევაშია შეზღუდული, მასზე საქართველოს დიალექტებში არსებული სხვადასხვა სახეობის გუდასტიკის მსგავსად, შესაძლებელია დამოუკიდებელი მელოდიური ნახაზის შესრულება (აუდიომაგ. 9).

ამრიგად, საქართველოში და მის საზღვრებს გარეთ მცხოვრებ ქართველთა ფოლკლორში ხმოვანი მასალის სახით ფიქსირებულია გუდასტიკის აჭარული, მესხური, ჯავახური, ქართლური, რაჭული, ტაოური, შავშური და ლაზური სახეობები. ამასთან, ზოგიერთი რეგიონის ფოლკლორში საკრავი კვლავ აქტიურ როლს თამაშობს, ზოგან კი მასზე მსჯელობა, მხოლოდ ძველ საექსპედიციო მასალებზე დაყრდნობით გვიხდება.

აჭარელთა ხალხურ მუსიკალურ ყოფაში ჭიბონს დღემდე მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს. რეგიონში ასრულებენ, როგორც ორ-, ისე სამხმიან დასაკრავებს. მეჭიბონეების უმეტესობა საკრავს თავად ამზადებს, წინაპართაგან შესწავლილი ტრადიციული მეთოდით.

აჭარისაგან განსხვავებით ქართლში გუდასტიკის ტრადიცია თანდათან დაგინწყებას ეძლევა, რაჭაში საკრავზე შემსრულებლები დღეს მცირე რაოდენობით არიან შემორჩენილნი. რაჭული გუდასტიკის აგებულება და რეპერტუარი განაპირობებს მასზე ორხმი-

ინახება შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის არქივში), ასევე, პიტერ გოლდის 1968 წლის ჩანაწერებს (მასალა ინახება ტმკს-ში).

<sup>15</sup>საქართველოში ტიკი ეწოდება ცხვრის, თხის ან ხბოს ტყავის ჭურჭელს, რომელიც გამოიყენება ღვინის ან არყის ჩასახმელად (ჩიქობავა, 1986:419).

ანი დასაკრავების არსებობას.

სამცხე-ჯავახეთში დღეს გუდასტიკურზე აღარ უკრავენ, გასული საუკუნის 30-იან და 60-იან წლებში ჩანერილ ნიმუშებში მრავალხმიანობა არ ფიქსირდება.

ტაოში, შავშეთსა და ლაზეთში, ვოკალური მუსიკისაგან განსხვავებით, მრავალხმიანობა გუდასტიკურის რეპერტუარშია შემორჩენილი. როგორც ტაოური, ისე შავშური გუდასტიკური ამჟღავნებს ნათესაობას, ერთი მხრივ, ლაზურ თულუშთან, მეორე მხრივ, აჭარულ ჭიბონთან. ცნობა, შავშური გუდასტიკურის აჭარული ჭიბონის ანალოგიური აგებულების შესახებ, წარსულში მასთან უფრო მეტ სიახლოვეზე უნდა მეტყველებდეს.

ლაზური თულუში საკმაოდ მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს დღემდე ამ რეგიონის ფოლკლორში. საკრავს ლაზი ოსტატები ამზადებენ. ტაოსა და შავშეთის ანალოგიურად, მრავალხმიანობა აქაც სახეზეა.

საქართველოში და მის საზღვრებს გარეთ არსებულ ქართულ ისტორიულ მხარეებში ფიქსირებული გუდასტიკურის სახეობების კვლევის შედეგად ირკვევა, რომ ამ საკრავზე მრავალხმიან ნიმუშებს უკრავენ არა მხოლოდ იქ, სადაც ვოკალური პოლიფონიაა შენარჩუნებული (აჭარა, რაჭა, ქართლი), არამედ იქაც, სადაც მრავალ ხმაში აღარ მღერიან (ტაო, შავშეთი, ლაზეთი). გამონაკლისი მხოლოდ სამცხე-ჯავახეთია – აქ ჩანერილ საგუდასტიკურ ნიმუშებში მრავალხმიანობა აღარ ფიქსირდება უკვე გასული საუკუნის 30-იან წლებში. გუდასტიკურის რეპერტუარსა და შესრულების თავისებურებებს, შესაბამისი რეგიონების ტრადიციული მუსიკის სპეციფიკა განსაზღვრავს. სხვადასხვა კულტურის გადაკვეთის ადგილებზე – სამცხე-ჯავახეთში, ტაოში, შავშეთში, ლაზეთსა და, ნაწილობრივ, აჭარაშიც, გუდასტიკურისათვის დამახასიათებელი აღმოსავლური რეპერტუარი, მისთვის ტიპური არტიკულაციით, ინტერკულტურული პროცესების კვალს ატარებს და ორი განსხვავებული მუსიკალური აზროვნების ურთიერთგავლენის შედეგია.

### აუდიომაგალითები

1. ქურთბარი. ხმები წარსულიდან. ქართული ხალხური მუსიკა ფონოგრაფის ცვილის ლილვაკებიდან (2007), შალვა მშველიძის კოლექცია. აჭარა (1931), დისკი 5, №32.
2. ჭიბონზე დასაკრავი. ჩანანერი გადმომცა ლევან ვეშაპიძემ, გაციფრებულია ძველი ფირფიტებიდან. სახელწოდება და გამოცემის წელი უცნობია.
3. ყოლსამა. ჩანერილია 1965 წელს, აჰმედ ოსქან მელაშვილის მიერ. ტმკსც.
4. ბერიკული. ჩანერილია 1964 წელს, კახი როსებაშვილის მიერ. კდ. 033, ეფ. 161. ქსმშლ არქივი.
5. ფერხული (ვერ-ვერი). ხმები წარსულიდან. ქართული ხალხური მუსიკა ფონოგრაფის ცვილის ლილვაკებიდან (2007), შალვა მშველიძის კოლექცია. მესხეთ-ჯავახეთი (1933), დისკი 6, №34.
6. თულუშზე დასაკრავი. ჩანერილია 1961-1962 წლებში, ვალერიან მაღრაძის მიერ. ქსმშლ არქივი.
7. მამაკაცების ფერხული. ჩანერილია 2014 წელს, გიორგი კრავეიშვილის მიერ. შრესფ არქივი.
8. დართულაი. ჩანერილია 2014 წელს გიორგი კრავეიშვილის მიერ. შრესფ არქივი.
9. თულუშზე დასაკრავი. ჩანერილია 1968 წელს, პიტერ გოლდის მიერ. tmksc.

### ვიდეომაგალითები

1. განდაგანა. ჩაწერილია მალხაზ ერქვანიძისა და ლევან ვეშაპიძის მიერ, 2000 წელს. სფსც არქივი.
2. მესტირული. <https://www.youtube.com/watch?v=faYO-worE-A>.

### გამოყენებული ლიტერატურა

აკატი, აბდულა. (2015). „თურქეთის აღმოსავლეთ შავიზღვისპირეთის ინსტრუმენტული მრავალხმიანი ფოლკლორული მუსიკა“. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის მეშვიდე საერთაშორისო სიმპოზიუმი. მოხსენებები*. გვ. 363—376. რედაქტორები: წურწუშია, რუსუდან და ჟორდანია, იოსებ. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი.

არაყიშვილი, დიმიტრი. (1950). *რაჭული ხალხური სიმღერები*. თბილისი: ხელოვნება.

გოლდი, პიტერ. (2013). „ქართული ხალხური მუსიკა თურქეთიდან“. თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრის ბიულეტენი. №14 გვ. 20—22. რედაქტორი: ხარძიანი, მაკა. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი.

კრავიშვილი, გიორგი. (2013). *საზღვარგარეთ მცხოვრებ ქართველთა ტრადიციული მუსიკის შესწავლისათვის* (ხელნაწერი სამაგისტრო ნაშრომი). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

მალრაძე, ვალერიან. (1981). „მესხეთში შემორჩენილი საკრავები“. კრებულში: *თბილისის კონსერვატორიის შრომები*. №9, გვ. 121—124. რედკოლეგია: შავერზაშვილი, ალექსანდრე და სხვ. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

მსხალაძე, ალექსანდრე. (1969). *ქართული ხალხური საკრავიერი მუსიკის ისტორიიდან*. თბილისი: მეცნიერება.

რუხაძე, თეონა. (2015). „ჭიბონის საშემსრულებლო საკითხები“. კრებულში: *სამეცნიერო კონფერენცია. ხალხური და საეკლესიო მუსიკის საშემსრულებლო პრობლემები*. გვ. 335—349. რედაქტორი: მანაგაძე, ხათუნა. ბათუმი: ბათუმის ხელოვნების უნივერსიტეტის გამომცემლობა.

შილაკაძე, მანანა. (1970). *ქართული ხალხური საკრავები და საკრავიერი მუსიკა*. თბილისი: მეცნიერება.

ჩიჯავაძე, ოთარ. (2009). *ქართული მუსიკალური ფოლკლორის მცირე ენციკლოპედიური ლექსიკონი*. თბილისი: საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი.

ჩიქობავა, არნოლდ. (მთ. რედ.). (1986). *ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი*. თბილისი: საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია.

ცანავა, აპოლონ. (1953). *ქართული მესტვირული პოეზია*. თბილისი: ხელოვნება.

ჯავახიშვილი, ივანე. (1938). *ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები*. თბილისი: ფედერაცია.

Gold, Peter. (1972). *Georgian Folk Music from Turkey*. Recordings and notes by Peter Gold. USA: Ethnosound. EST– 8002.



**TEONA RUKHADZE**  
(GEORGIA)

**GUDASTVIRI IN THE TRADITIONAL MUSIC OF GEORGIANS  
LIVING IN GEORGIA AND BEYOND ITS BORDERS  
(POLYPHONY AND OTHER PECULIARITIES OF PERFORMANCE)**

Gudastviri (bagpipe) is a wind instrument present in many countries of the world. It has quite a large area of spread<sup>1</sup>. There is known the Kartlian, Rachan, Pshavian, Meskhetian, Javakh and Ajarian varieties of this musical instrument (Chijavadze, 2009:16). Gudastviri can be found in the Georgian historical regions/provinces, now being the territories of Turkey: Lazica, Shavsheti and Tao.

Among the wind instruments widespread in Georgia, gudastviri's structure is one of the most complicated. Its principal parts are: *saberavi*, *guda* (bag), *stviri* (pipe; and in *stviri*'s corpse there are included *dedanis* and *lertsamis* (reeds)), and *karakhsi*. The number of the bids/eyes made on the *dedanis stviri* are different in various Georgian musical dialects. Apart from the structure, *gudastviri*'s and its constituent parts' names also differ in various regions/provinces of Georgia. The musical instrument is described in details in the Georgian scientific literature (Javakhishvili, 1038:185-197; Araqishvili, 1950:48-54; Mskhaladze, 1969:16-22; Chijavadze, 2009:16-19, 80-82).

In the modern life of the above-listed regions of Georgia, tradition of *gudastviri* is not preserved to the same extent. This musical instrument plays an important role in some of the regions up till today, and in some others it is sunk into oblivion.

Among the types of *gudastviri* existing in Georgia nowadays, Ajarian *chiboni* occupies of the most outstanding places. In this region there can also occur as the names of this musical instrument: *chiponi/chimoni*. *Chiboni* has 5 holes on one *dedani* of the *stviri*, and 3 holes on the other. Analogically to the voices of the Georgian folk songs, the first *dedani* is nicknamed '*mtkmeli*,' sometimes '*qivani*,' and the second, '*bani*' (bass). *Chiboni*'s diapason is the great sixth, though, due to special techniques of playing, it is possible to make a seventh sound on it, too (Rukhadze, 2015:345). On the musical instrument there are mostly taken the biphonic verticals, though sometimes triphonies also occur. Out of the intervals, the fourth, fifth and third are frequently occurring, and the occurrences of forth-fifth accord is not infrequent, too. There is present the fifth parallelism between the marginal voices. It is remarkable that the *chiboni* bass does not represent just a two-step bourdon. Its movement area, which includes the fourth, creates the opportunity for the performance of the independent melodious sketch. On the *chiboni* there is performed mainly the dancing music. Accordingly, this instrument is often accompanied with the drum, too.

The first sound records of Ajarian *chiboni* belong to Shalva Mshvelidze and are dated by 1931<sup>2</sup>. The tunes are performed by Edehem Surmanidze, nicknamed as *Kochakhela*, resident of the village *Kvatia* of *Khulo* region. He got recorded after three years by Alexandre Partskhaladze, too<sup>3</sup>.

<sup>1</sup><http://www.britannica.com/art/bagpipe>

<sup>2</sup>See the compact disc "Sounds from the Past." Georgian folk music from wax rollers of the phonograph. Disk 5, Alexandre Partskhaladze's collection. Ajara (1931).

<sup>3</sup>See I compact disc "Sounds from the Past." Georgian folk music from wax rollers of the phonograph. Disk 11, Alex-

Surmanidze's repertoire consists of multiple and diverse tunes. It includes samples of the Georgian origin as well as those of the Eastern descent. The performer uses different techniques while interpreting two distinct musical languages. In certain cases there resound the ornamental Eastern samples on the instrument, and sometimes, much simpler, traditional aboriginal samples. The tunes are polyphonic in both cases; more often, biphonic (audio ex. 1, 2).

Just like Kochakhela, one more chiboni player of this region, Vasil Iremadze, resident of the village Dandalo of Keda region, stands out by his improvisational and creative abilities. Tunes performed by him are recorded in 1967 by Yvette Grimaud and Grigol Chkhikvadze,<sup>4</sup> also in 90s by Malkhaz Erkvania and Levan Veshapidze<sup>5</sup>. In order to achieve triphonic sounding, Iremadze maximally utilizes the technical possibilities of the musical instrument. His performing manner stands out, above all, by this feature (video ex. 1). The influence of the style of Iremadze's play is evidently felt on the chiboni players who perform nowadays in Ajara, recorded by myself in 2013 and 2014<sup>6</sup>.

It is remarkable that V. Iremadze turned chiboni into a certain subject of experiment. The master has added to the instrument the third, one-eyed dedani and created a so called triphonic chiboni. Yet, such type of the musical instrument did not find its place in performance practice. Evidently, it has not been successful in the competition with the traditional chiboni, which can be triphonic even without the addition of the third dedani.

Chiboni repertoire is fixed in the folklore of Ajarians displaced to Turkey, too. In the village Hairie in 1965, Ahmed Ozgan Melashvili<sup>7</sup> recorded the samples, which represent actually the biphonic variants of the tunes recorded in various municipalities of Ajara<sup>8</sup> (audio ex. 3). Hairie is mainly the village of Muhajirs displaced from Machakhela valley (Gold, 1972:1). It is characteristic that biphony is typical for this village as well as for the polyphonic performance of Machakhela valley itself. It is remarkable that today there are no gudastviri performers in Hairie. According to Nino Razmadze's information, who has implemented field research in this region in 2015<sup>9</sup>, the local population remembers gudastviri and feels a sort of nostalgia for it: they hold in their hands a pillow instead of the musical instrument and try to imitate the sounds of chiboni by their mouth.

Gudastviri is also attested in Racha and in Kartli. The scientific literature has some data about famous stviri players of these regions<sup>10</sup>. It is widely accepted that, apart from gudastviri, this musical instrument is nicknamed also shtviri and sazandari in Racha. As the names of the dedanis, analogically to the vocal music, here, too, we have the terms: 'mtkmeli' and 'bani' (bass). As distinct from the Ajarian chiboni, the Rachan and Kartlian gudastviri has six holes on the dedani of the 'mtkmeli' voice, and three holes on the bass one. Accordingly, its diapason is larger and includes the small septima (seventh). Gudastviri exceeds chiboni by the size of its stviri part, too. It is distin-

---

andre Partskhaladze's collection. Ajara (1933).

<sup>4</sup>The audio-materials are kept in the Archive of the Laboratory of Georgian Folk Musical Art at Tbilisi State Conservatoire.

<sup>5</sup>The Video-materials are kept in the Archive of Folklore State Center of Georgia.

<sup>6</sup>See I expedition to Keda municipality (Rukhadze, 2013); Archive of the Laboratory of Folk Musical Art, Tbilisi State Conservatoire; Expedition to Ajara (Rukhadze, 2014), Archive of Folklore State Center of Georgia.

<sup>7</sup>Ahmed Ozkan Melashvili (1922-1980), the Georgian public figure in Turkey.

<sup>8</sup>The materials are kept in the International Center for the Research of Traditional Polyphony, Tbilisi State Conservatoire.

<sup>9</sup>The expedition materials are preserved in the International Research Center for Traditional Polyphony.

<sup>10</sup>See Tsanova, Apolon (1953). *Georgian stviri players' poetry*. Tbilisi: Khelovneba (Art Publishers)

guished from chiboni not only by this parameter, but also lower register, specific timber and repertoire, too. In Racha, this musical instrument frequently makes accompaniment not so to dances, but to the songs. In Kartli, there can be found the proper gudastviri melodies, too<sup>11</sup>. Despite increased diapason, in view of polyphony, the possibilities of Rachan and Kartlian gudastviris are inferior to chiboni's. On the gudastviri, there can be taken only double-voice verticals, which is conditioned, on one hand, by the specificity of the repertoire, and, on the other hand, by the structure of the instrument. On the musical instrument there is resounding mostly the bourdonic bass, though in certain cases it moves, too, and integrates the fourth diapason in itself (audio ex. 4, video ex. 2). As of the modern state of matters, gudastviri falls into oblivion in Kartli. In Racha there remain very few performers on it. In Ajara, as distinct from these regions, the traditional method of manufacture of this musical instrument is getting lost, too.

Gudastviri tunes are recorded in one more region of Georgia, namely, in Samtskhe-Javakheti. In this case, it is possible to discuss the musical instrument only based on the records, as it does not occur there anymore today. Samtskhe-Javakheti is the region which was exposed to a strong influence of foreign musical culture during prolonged periods of time. This process has caused cessation of the tradition of polyphony in this region. Gudastviri players of Akhalkalaki municipality were recorded in 1933 by Sh. Mshvelidze<sup>12</sup>, and later, in 1961-62, by Valerian Maghradze<sup>13</sup>. As the author of the recording remarks, this musical instrument is known in Samtskhe-Javakheti with the following names: Tikzari, Tulumi and Chimuni. According to the researcher, the Meskhetian gudastviri has more resemblances with the Ajarian gudastviri than with the Rachan one. Its proximity with the Ajarian analogue is conditioned by the dancing repertoire and, by the investigator's own words, "the whooping sounding" (Maghradze, 1981:121), though the differences between the Ajarian and Meskhetian gudastviris are much more numerous than similarities. The Meskhetian gudastviri has five eyes on each dedanis, and the repertoire performed on it is monophonic; the share of ornamental part is greater in melodies, the diapason involves the fifth (audio ex 5, 6). Maghradze was informed about the presence of a different type of gudastviri in Samtskhe-Javakheti, which presumably had two karakhses instead of one, one of them being tuned to the higher pitch, and the other, to the lower (ibid:122). Unfortunately, the researcher was not able to record such a type of the musical instrument in question.

There are registered the data about the presence of gudastviri in the mountainous regions of the Eastern Georgia, namely, in Pshavi. According to the story of the local narrators, the instrument had five eyes on one dedani, and just one, on the other. With the opinion of Manana Shilakadze, biphony should have been characteristic of the Pshavian gudastviri, just like the Pshavian songs, with a two-step bourdonic bass (Shilakadze, 1970:75).

Gudastviri can also be found beyond the borders of our country, in regions of the historical Georgia, in Tao, Shavsheti and Lazica which now constitute a part of Turkish territory<sup>14</sup>.

<sup>11</sup>See Kakhi Rosebashvili's expedition of 1964 (Mtskheta, village Misaktsieli), KD.033, EF. 161. კდ. 033, ეფ. 161. Archive of the Laboratory of Georgian Folk Musical Art, Tbilisi State Conservatoire.

<sup>12</sup>See I compact disc "Sounds from the Past." Georgian folk music from wax rollers of the phonograph (2007). Disk 6, Shalva Mshvelidze's collection. Meskheti-Javakheti (1933).

<sup>13</sup>The materials are kept in the Archive of the Laboratory of Georgian Folk Musical Art, Tbilisi State Conservatoire.

<sup>14</sup>During the research of gudastviri, I rely upon the records made by G. Kraveishvili in 2014 as well as upon the records made by Peter Gold in 1968.

Gudastviri is called tiki<sup>15</sup> in Tao. There are five eyes on each dedani of the Taoian tiki. As it is known, the Taoian songs are monophonic and here the polyphony is preserved only in the instrumental music, namely, in the repertoire of the gudastviri (Kraveishvili, 2013:63). Biphony is sounding sometimes simultaneously, and sometimes it is achieved as a result of the melodic figurations. Out of the intervals, the fourth, fifth and third intervals are frequent. The melodious step from the fourth to the fifth is characteristic, which creates the sounding of a quart-quint-accord together with bass, in a dismantled form. Apart from the central tone in bass part, there are taken the 7<sup>th</sup> and 2<sup>nd</sup> steps. The majority of Taoian gudastviri samples appear to be relatives with Laz ones, and in certain cases the share of ornamental music is quite large, too. Yet, some of the Taoian gudastviri tunes reveal more similarities with the Ajarian chiboni tunes, too (audio ex. 7).

Gudastviri is called tulumi, guda, chiboni or chibo in Shavsheti. Just like Taoian, the dedanis of Shavshetian gudastviris are also five-eyed. On this instrument there are usually performed biphonic samples, yet, quite long monophonic intervals are common, too (audio ex. 8). According to Giorgi Kraveishvili's information, gudastviri are usually bought by Shavshetians and Taoians from Laz masters. The proximity of Taoian and Shavshetian tunes with Laz ones is possibly caused by these very circumstances. According to the narration of Shavshetians, their gudastviri had a different structure in earlier days. Namely, just like the Ajarian gudastviri, it had five eyes on one dedani, and three, on the other (Kraveishvili, 2013:62). It is not ruled out that Taoian and Shavshetian gudastviri had more features in common with the Ajarian chiboni in the past, than it has today.

Polyphony is present in the repertoire of Laz gudastviri, too. This musical instrument was called tulumi by the Lazs. It is characteristic not just for the Laz people, but also for other ethnic groups residing in the Eastern part of the Turkish Blackseaside (Akat, 2015:367, Gold, 2013:20). In Laz tulumi players' performance biphony is present. The melodies are being developed in the diapason of the fifth, and the share of ornamental decorations is quite large. Bass is not limited in this case, too, on it, just like the other various kinds of gudastviris present in Georgian musical dialects, is possible to perform an independent melodic sketch (audio ex. 9).

Thus, in the folklore of the Georgians living in Georgia and beyond its borders, there is registered the Ajarian, Meskhetian, Javakh, Kartlian, Rachan, Taoian, Shavshetian and Laz varieties of gudastviri in the form of audio materials. At the same time, in the folklore of some of these regions this musical instrument still plays an active role, and in the other regions we have to discuss its use only based on the old expedition materials.

Chiboni still occupies an important place in the folk musical life of Ajarians. In the region there are performed both two and three-part tunes. Most of the chiboni players manufacture their musical instrument themselves, according to the traditional method, learned from their ancestors.

As distinct from Ajara, in Kartli the tradition of gudastviri gets into oblivion gradually. Nowadays there is a left a very small number of performers using this musical instrument in Racha. The structure and repertoire of the Rachan gudastviri allows the presence of its biphonic tunes.

Gudastviri is not played in modern Saktskhe-Javakheti, what about the samples recorded in 30s and 60s of the previous century, there is no polyphony registered.

In Tao, Shavsheti and Lazica, as distinct from the vocal music, polyphony still persists in the repertoire of gudastviri. Both Taoian and Shavshetian gudastviris reveal kinship, on one hand, with the Laz tulumi, and, on the other hand, with Ajarian chiboni. The information that the Shavshetian gudastviri has the structure which is analogical to the Ajarian chiboni, must be telling the story of their closer kinship in the past.

The Laz tulum occupies quite an important place in the folklore of this region up till today. This musical instrument is manufactured by Laz masters. Analogically to Tao and Shavsheti, polyphony is present here, too.

Possibilities of gudastviri as of a polyphonic musical instrument, proceed mainly from the tradition of vocal polyphony of the corresponding regions. Exactly the tradition of vocal polyphony must be causing different structures and different repertoires of gudastviri in various regions.

Research of the varieties of gudastviri documented in the historic regions of Georgia both in Georgia and beyond its borders reveals that the polyphonic samples are played on this instrument not only there, where the vocal polyphony is preserved (Ajara, Racha, Kartli), but also in those regions where the inhabitants do not sing in many voices any more (Tao, Shavsheti, Lazica). The only exception is Samtskhe-Javakheti: in gudastviri samples recorded here polyphony is not documented already since the 30s of the last century. Repertoire and peculiarities of performance of gudastviri are determined by the specifics of the traditional music of corresponding regions. At the spots of intersection of various cultures, in Samtskhe-Javakheti, Tao, Shavsheti, Lazica and, partially, in Ajara, it was characteristic an Eastern repertoire for gudastviri, which, with its typical articulation, reveals the traces of intercultural processes and seems to be the result of the mutual influences of two different types of musical thinking.

**Translated by Mikheil Gelashvili**

#### **Audio exsamples**

1. *Kurtbari. Echoes From the Past*. Georgian Folk Music from Phonograph Wax Cylinders (2007). Shalva Mshvelidze's Collection. Achara (1931). Disc 5, #32.
2. *Chibonze dasakravi* (instrumental piece for *chiboni*). Recording was provided by Levan Veshapidze. it was digitized from old disk. recorder and recording date is unknown.
3. *Qolsama*. Recordet by Ahmed Oscan Melashvili, 1965. IRCTP
4. *Berikuli*. Recordet by Kakhi Rosebashvili, 1964. expedition tape 033-16. AGFML
5. *Perkhuli* (Ver-Veri). *Echoes From the Past*. Georgian Folk Music from Phonograph Wax Cylinders (2007). Shalva Mshvelidze's Collection. Meskher-Javakheti (1933). Disc 6, #34
6. *Tulumze dasakravi* (instrumental piece for *tulum*). Recordet by Valerian Maghradze, 1961-1962. AGFML
7. *Mamakatsabis perkhuli*. Recordet by Giorgi Kraveishvili, 2014. SRNSF
8. *Dartulai*. Recordet by Giorgi Kraveishvili, 2014. SRNSF
9. *Tulumze dasakravi* (instrumental piece for *tulum*). Recordet by Piter Gold, 1968. IRCTP

### Video examples

1. *Gandagana*. Recordet by Malkhaz Erkvanidze and Levan Veshapidze, 2000. ASFCG
2. *Mestviruli*. <https://www.youtube.com/watch?v=faYO-worE-A>

### References

- Akat, Abdulah. (2015). "Instrumental Polyphonic folk Music of the Eastern Blackseaside of Turkey". In: *The 7<sup>th</sup> International Symposium on Traditional Polyphony*. Proceedings. Pp. 363–376. Editors: Tsursumia, Rusudan and Jordania, Ioseph. Tbilisi: The International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.
- Arakishvili, Dimitri. (1950). *Rachuli Khalkhuri Singherebi (Rachan Folk Songs)*. Tbilisi: Khelovneba (in Georgian).
- Chijavadze, Otar. (2009). *Kartuli musikaluri folkloris mtsire enciklopediuri leksikoni (Small Encyclopedic Dictionary of the Georgian Musical Folklore)*. Tbilisi: Publishers of the Folklore State Center of Georgia. (in Georgian).
- Chikobava, Arnold. (Chief Editor). (1986). *Kartuli enis ganmartebiti leksikoni (Explanatory Dictionary of the Georgian Language)*. Tbilisi: Publishers of Georgian SSR Academy of Sciences. (in Georgian).
- Gold, Peter. (1972). *Georgian Folk Music from Turkey*. Recordings and notes by Peter Gold. USA: Ethnosound. EST– 8002.
- Gold, Peter. (2013). "Kartuli khalkhuri musika turketidan" ("Georgian Folk Music from Turkey"). *Bulletin of the International Center for the Research of Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire*. №14, Pp. 20–22. Editor: Khardziani, Maka. Tbilisi: The International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire. (in Georgian).
- Javakhishvili, Ivane. (1938). *Kartuli musikis istoriis dziritadi sakitkhebi (The Main Issues of Georgian Music History)*. Tbilisi: Federacia.
- Kraveishvili, Giorgi. (2013). *Sazgvargaret mtskhovreb kartvelta tradiciuli musikis shestsavlisatvis (For the Study of the Traditional Music of the Georgians Living Abroad) (Handwritten Master's degree thesis)*. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire. (in Georgian).
- Maghradze, Valerian. (1981). "Meskhetshi shemorchenili sakravebi" ("Musical Instruments Persisting in Meskheta"). In: *Works of Tbilisi Conservatoire*. #9, Pp. 121–124. Editorial board: Shaverzashvili, Alexandre et al. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire. (in Georgian).
- Mskhaladze, Aleksandre. (1969). *Kartuli khalkhuri sakravieri musikis istoriidan (From the History of the Georgian Folk Instrumental Music)*. Tbilisi: Metsniereba (Science Publishers). (in Georgian).

Rukhadze, Teona. (2015). "Chibonis sashemsruleblo sakitkhebi" ("Chiboni Performing Issues"). In: *Scientific Conference. Problems of Performance of the Folk and Ecclesiastic Music*. Pp. 335– 349. Editor: Managadze, Khatuna. Batumi: Publishers of Batumi University of Art. (in Georgian).

Shilakadze, Manana. (1970). *Kartuli khalkhuri sakravebi da sakravieri musika (Georgian Folk Musical Instruments and Instrumental Music)*. Tbilisi: Metsniereba (Science publishers). (in Georgian).

Tsanava, Apolon. (1953). *Kartuli mestviruli poezia (Georgian Bagpipe Poetry)*. Tbilisi: Khelovneba (in Georgian).





ისტორიული ჩანაწერები

HISTORICAL RECORDINGS



### სამოთხე „საჰვირის“ გარშემო: ჰავაიური ხალხური ანსამბლური სიმღერის ადრეული ჩანაწერების ჰარმონიზაციის თავისებურებები (1904–14)

წინამდებარე მოხსენებაში განხილულია პოლიფონიური ადაპტაციის დამადასტურებელი მონაცემები ჰავაიური სიმღერის ზოგიერთ უადრეს ცნობილ კომერციულ ჩანაწერებში, რომელიც გაკეთდა 1904 და 1914 წლებს შორის პერიოდში. აქ შესულია ადგილობრივი მუსიკოსების, ე.წ. ტრუბადურების ანსამბლების ინტერპრეტაციები, რომლებიც თვითონ უწევდნენ საკუთარ თავს აკომპანირებას. მათი, როგორც „ტრადიციული პოლიფონიის“ ნიმუშის განხილვა პერფორმატიულობის<sup>1</sup> პრიზმაში, საშუალებას იძლევა გააშუქო აღნიშნული მუსიკის განვითარების მნიშვნელოვანი, მაგრამ ხშირად ნაკლებად გამოვლენილი ასპექტი. წინამდებარე შრომის, როგორც დამოუკიდებელი პროექტის პირველი ეტაპის, მიზანია: 1. ჰავაიური საანსამბლო სიმღერის ისტორიული კონტექსტის შესწავლა, როგორცაა დოკუმენტირებული ჩანაწერში, 2. იმ მნიშვნელოვანი თვისებების განსაზღვრა, რაც გამოარჩევს მას დასავლური ტრადიციებისგან, საიდანაც ის საზრდოობს (კერძოდ, კლასიკურ და პოპულარულ მუსიკასთან ახლოს მყოფი ჰარმონია), 3. საკუთრივ ჩანაწერების კონტექსტში შესწავლა, როგორც სამემსრულებლო პრაქტიკის დოკუმენტირებული პერიოდისა და, თავის მხრივ, 4. შემდგომი შესწავლა იმისა, თუ რა გავლენას ახდენს აღნიშნული შესრულებები დასავლური პოპულარული სიმღერის შემდგომ განვითარებაზე (Kanahele and Berger, 2012)<sup>2</sup>. ნიმუშები წარმოადგენენ მხოლოდ ნაწილს ხელმისაწვდომი ჩანაწერების წყაროების იმ მცირე რაოდენობიდან, რომელთა მოძიებაც შევძელი: ამათგან, გამოვკვეთე ის სპეციფიკური ნიმუშები, რაც საუკეთესოდ წარმოაჩენს ჩემთვის მნიშვნელოვან კრიტერიუმებს. თითოეული მათგანი წარმოადგენს ორიგინალური ათინჩიანი (20 სმ) დიამეტრის დისკების კომერციულ ასლს: ვინაიდან ისინი სიჩქარის (78 rpm) სტანდარტიზებამდეა შექმნილი, მე ან თავიდან გადავიყვანე ჩანაწერები, ანდა ხმაურის დონისა და სიჩქარის კორექტირების მიზნით, გავაკეთე არსებულების რედაქტირება, რათა მიმეღო უფრო ზუსტი ბგერა და მკაფიო ჟღერადობა.

#### მუსიკალურ-ისტორიული კონტექსტი

ჰავაის მუსიკალური წარსულისადმი, როგორც ისტორიული და კულტურული მემკვიდრეობისადმი, ინტერესის მიუხედავად, მის მუსიკაში ვოკალური ჰარმონიის ასპექტები ამ ინტენსიურ გარდამავალ პერიოდში მკვლევრების ყურადღების მიღმა რჩება. ამიტომ მისი შემოტანა ტრადიციული პოლიფონიის დიდ დისკუსიაში, მიუხედავად იმისა, რომ ჯერ კიდევ საგრძნობლად დაკავშირებულია დასავლეთის მოდელებთან, შემდგომი კვლევის ლოგიკურ გზად გვეჩვენება. ერთ-ერთი გამონევეა არსებული სამეცნიერო (თუმცა ხშირად პერიფერიულ) კონტექსტების ფარგლებს მიღმა მუშაობა: მაშინ, როდეს-

<sup>1</sup> პერფორმატიულობა არის კონცეფცია, რომლის თანახმად იდენტობა მიიღწევა გარკვეული პერფორმანსებით და წინ არ უსწრებს თავად ამ ქმედებებს (რედ).

<sup>2</sup> G.S. Kanahele and J. Berger, *Hawaiian Music and Musicians: An Encyclopedic History* (Honolulu: Mutual Publishing, 2012), 29-31. აღნიშნული ჩანაწერების მნიშვნელობის აღიარებასთან ერთად, ჩანაწერი „ამერიკული მუსიკა“ ზღუდავს ჰავაიური მუსიკის გავლენას ჩრდილოამერიკულ პოპულარულ მუსიკაზე მხოლოდ ჰავაიური გიტარის გავლენის თვალსაზრისით: მომდევნო პერიოდებში ტრუბადურების აშკარა წვლილი ვოკალური ჰარმონიებში არც კი აღინიშნება.

საც ჩვენი კვლევა მოიცავს ელისაბედ ტატარის მიერ გამოყოფილი ჰავაიური მუსიკის ისტორიის შვიდი პერიოდიდან ორს (კერძოდ 1873-99 წწ. და 1900-15 წწ.), ის, ასევე, მნიშვნელოვანდ მოიხმობს სიმღერებს, რომლებიც მომდინარეობს პირველი პერიოდიდან (1820-1873) (Tatar, 1982). რეალურად, არ შეგვიძლია უპირობოდ დავეყრდნოთ კლასიფიკაციის (დღემდე ძალიან თავისუფლად რომაა გაგებული) დამკვიდრებულ მოდელს, რათა გავიგოთ ეს მრავალხმიანი ვოკალური შესრულებები. ამ პერსპექტივიდან მნიშვნელოვანია, რომ მე გთავაზობთ ეჭვის ქვეშ დავაყენოთ მასალის უნიკალური განვითარების პოლიფონიური სირთულეები პერფორმატიულობის კონცეფციის გამოყენებით, ვინაიდან ჰავაიური მუსიკის ხშირად იმპროვიზებული ბუნება ზოგიერთ სიმღერაში წარმოჩენილია სპონტანურობის ხარისხის ვარიაციების სახით, რაც მის ფოლკლორიზებაზე მეტყველებს. ვინაიდან ჰავაიური მუსიკის სხვადასხვა ტრადიცია და ჟანრები, ამ თვალსაზრისით, ხშირად შეუსატყვისადაა აღწერილი გლობალური ტერმინებით „სტილი“ ან „კომპოზიციები“, ადრეული ჩანაწერების პერფორმატიულ ასპექტებზე დაფუძნებულ კვლევას დიდი მნიშვნელობა ენიჭება იმის საჩვენებლად, თუ როგორ შეიძლება ასახავდეს მათ შესრულებაში ზოგიერთი შემოქმედებითი ან დივერგენტული სტილური მუდმივობა აუთენტიკურ, სპონტანურ ადგილობრივ იდენტობას. ჩანაწერებში ილუსტრირებულია, თუ როგორ შეიძლება, ერთი მხრივ, მუსიკა იცავდეს ფორმალურ ინსტრუქციებს, მაშინ, როდესაც, ასევე, მათ ფარგლებს სცილდება და მიუთითებს ადრეული ჰავაიური პოლიფონიური პარადიგმის არსებობაზე.

ისტორიულად ჰავაიში – მაშინ, როდესაც იკვებინდა უნიკალური და წმინდა აბორიგენული მუსიკალური კულტურით, სადაც შედიოდა მელე (სიმღერა), პულა (ცეკვა) და მისი უძველესი წარსულისთვის დამახასიათებელი იდიოფონური საკრავების მრავალგვარობა – ვოკალური მუსიკის ეროვნული რეპერტუარი განავითარა თავის პოსტკოლონიალურ პერიოდში, რაც მოიცავს კლასიკურ ჰარმონიებზე სიმღერას. მოკლედ რომ ვთქვათ, ჰავაის წინარეკოლონიალური (მეტწილად მონოდიური) სასიმღერო კულტურა მყისვე გახდა პოლიფონიური ჰიმნოდიის (himeni) შემოსვლასთან ერთად, რომელიც შემოიღეს და ადგილობრივებისთვის ადაპტირება გაუკეთეს ამერიკელმა მისიონერებმა. 1893 წლისთვის, აშშ-მ ჰავაიში დაამხო მონარქია, რითაც დასრულდა ქვეყნის სუვერენული არსებობა და სახელმწიფოს სტატუსის მოთხოვნა, რთულმა ეთნიკურმა ასიმილაციამ ხელი შეუწყო კუნძულების ხმოვან გარემოზე გავლენების აღრევას.

ჩანერჩილი რეპერტუარის მნიშვნელოვანი ნაწილი მომდინარეობს წყაროდან, რომელიც პოპულარული იყო მე-19 საუკუნის შუა და ბოლო პერიოდისთვის — მეფე დევიდ კალაკაუას (1836-91), დედოფალ ლილიუოკალანის (1838 -1917) და სამეფო ოჯახის წევრებისა და დიდგვაროვნების — ან სხვების – კომპოზიციები, ინსპირირებული ამერიკაში ვიწრო განლაგების ჰარმონიის სტილში სიმღერის განვითარებითა და მენესტრელების სასცენო ჟანრის გავრცელებით. ისინი ეფუძნებოდა სტივენ ფოსტერისა და სხვათა ძველი სამხრეთის „პლანტაციის სიმღერების“ (ამერიკის სამოქალაქო ომამდე) ჰარმონიულ და კომპოზიციურ პოეტურ სტრუქტურებს, რომელთა სტილი ხშირად ბაძავს ნოსტალგიას ანანასის პლანტაციების შესახებ, ჯერ კიდევ რომ იფურჩქნება ჰავაიში<sup>3</sup>. ეს გვიანი, საუკუნის შუა პერიოდის სალონური სიმღერის ('parlor song') კულტურა მოიცავდა ბელკანტოს, ფრაზირებას, აკომპანემენტსა და ჰარმონიულ და ფორმალურ სტრუქტურას რეატაქტიანი საფორტეპიანო შესავლით, სოლო ხმას და გუნდს ან „რეფერენს“, რომელიც

<sup>3</sup> ისინი დიდი ხნის წინ შეიქმნა, მეტწილად, აშშ-ს ინტერესებიდან გამომდინარე, რამაც მალევე გამოიწვია კუნძულის სახელმწიფოს დამბობა: ამერიკული კოლონიალიზმი ისეთივე ძლიერი აღმოჩნდა, როგორც მუსიკალური, რელიგიური და ეკონომიკური ფაქტორი.

ჩანერილი იყო SATB-ის<sup>4</sup> (მაგრამ de facto მამაკაცთა) კვარტეტისთვის<sup>5</sup>. და პირიქით, ბევრი სიმღერა, უფრო მარტივი სტრუქტურისა, რომელიც მომდინარეობდა წინარეკოლონიური პერიოდის Mele Hula-ს ტრადიციიდან, ადვილად ადაპტირდა ამ ფორმალურ ჰარმონიულ სტრუქტურასთან და რეპერტუარის დიდ ნაწილს შეადგენდა. პოლიფონიური სიმღერის უნიკალური თავისებურებები ჭარბადაა მე-20 საუკუნის დასაწყისში ჰავაის კუნძულებზე ჩანერილ მრავალფეროვან მუსიკაში.

### ჩანაწერები

დასაწყისში, ჰავაიელი მუსიკოსების დასში, რომელიც სან ფრანცისკოს 1899 წელს ეწვია ედისონის ფონოგრაფის კომპანიაში ცილინდრებზე ჩანერის მიზნით, შედიოდნენ უილიამ სამერ ელისი (1874-?) და ჯული პაკა, რომელთაგან ვერც ერთი გახდა ცნობილი (Kanahele and Berger, 2012; 132-133)<sup>6</sup>. მიუხედავად განცხადებისა იმის შესახებ, რომ შემდეგი მნიშვნელოვანი ჩანაწერებია სამეფო ჰავაიელი ტრუბადურებისა ამერიკული ფონოგრაფის კომპანიისთვის (გამოცა 1905 მარტში) (Andersen and Rockwell, 1996; 1)<sup>7</sup>, ეს, შესაძლოა, წინ უსწრებდა ვიქტორ ტოლკინგის კომპანიის მიერ 1904 წ. ივლისში გაკეთებულ ჩანაწერებს<sup>8</sup>. 54 დასახელების სია, რომელიც ჩაინერა ჰონოლულუში და, ამგვარად, შესაძლოა, პირველი იყო კუნძულებზე<sup>9</sup>, თვალმისაცემად გამოარჩევს Ellis Brothers Glee Club-ს, რომელიც წარმოადგენდა პიონერ ვოკალურ/ინსტრუმენტულ კვარტეტს – მას ხელმძღვანელობდა უ. ს. ელისი, სოლისტი იყო ჯონ უ. ელისი (1877 -1914). ის წარმოაჩენს თავბრუდამხვევი რაოდენობის სიმღერის ტიპებს, უმეტესობა მოიცავს ვოკალური ჰარმონიებისა და პოლიფონიის ზოგიერთ ტიპს, ვოკალურ ჰარმონიებითა და მრავალხმიანობით, რაც მიუთითებს სტილებზე, რომლებიც, თითქოსდა, არღვევენ ზემოაღნიშნულ მკაცრ პერიოდულ კლასიფიკაციას. შემდეგი ჩანაწერები, რომლებიც კვლევისთვისაა ხელმისაწვდომი, ჩანერილი იყო ედისონის ლილვაკებზე, 1909 წელს და წარმოგიდგენს ჯგუფს Toots Paka's Hawaiians-ს<sup>10</sup>. დაახლოებით ამ დროისთვის, Columbia Phonograph Company, როგორც ჩანს, იწყებს მისი დისკების ჰავაიური სერიის ჩანერას

<sup>4</sup> სოპრანო, ალტი, ტენორი, ბანი

<sup>5</sup> ფართო გაგებით, ორი გადამწყვეტი ფაქტორი განასხვავებს ჰავაიურ სიმღერებს მათი ანალოგებისგან: 1. ადგილობრივი ტექსტები და 2. უკუღელეს თანხლების უფრო ხშირად გამოყენება.

<sup>6</sup> Kanahele and Berger, *Hawaiian Music and Musicians* (2012), 132-133.

<sup>7</sup> L.E. Andersen, T. Malcolm Rockwell, "Hawaiian Recordings: The Early Years," *Victrola and 78 Journal* (nr. 7, Winter 1996), 1.

<sup>8</sup> ისინი ჩაინერა ვიქტორის ფილიალში, ზონოფონით, შესაბამისი მატრიცის რიცხვებით, მაგრამ გამოცა მხოლოდ ვიქტორის მიერ. *Discography of American Historical Recordings*, s.v. "Ellis Brothers Glee Club (Musical group)," accessed January 26, 2016. <http://adp.library.ucsb.edu/index.php/talent/detail/41812/Ellis-Brothers-Glee-Club-Musical-group>

<sup>9</sup> არაა მითითებული სპეციფიკური თარიღები (მანამდე ნაგარაუდები იყო 1905-დან), *Discography of American Historical Recordings* მიუთითებს ჩანაწერების ადგილმდებარეობას „ჰონოლულუ ან ნიუ იორკი“. ამ პერიოდში მათი ადგილსამყოფელის დადასტურებას გვანდის "The Ellis Glee Club", რომელიც ასრულებდა საახალწლო კონცერტს Oahu Jail -ის პატიმრებისთვის (*The Pacific Commercial Advertiser*, ჰონოლულუ, 3 იანვარი, 1905, 3), და შეერთებული შტატების დამოუკიდებლობის დღისადმი მიძღვნილი „ლიტერატურული ზეიმი“, რაც აღინიშნა 4 ივლისის შუადღით და ამავე საღამოს ორ განსხვავებულ სასტუმროში, სადაც ცეკვებისა მუსიკალური თანხლება ჟღერდა (*The Pacific Commercial Advertiser*, ჰონოლულუ, 4 ივლისი, 1905, 3).

<sup>10</sup> ტუცი, ჰავაიელი მუსიკოსის – ჯული პაკას მეუღლე (შეუღლდნენ 1899, სან ფრანცისკოში, კალიფორნია), იყო ჯგუფის მენეჯერი; ორივე ვოკალისტი იყო, ჯული იყო მთავარი ან სოლო, ტუცი კი მღეროდა დანარჩენ ორ მომღერალთან ერთად. ზოგიერთი ტექნიკური მოსაზრებით და ცილინდრზე და დისკზეც ანსამბლის შემსრულებების საერთო მსგავსების გამო, მე აქ ვიყენებ ნიშნებს, რომლებიც აღებულია ჯგუფის ვიქტორთან შეკრებიდან, ერთი გამონაკლისით, შედარებისთვის.

მრავალი არტისტის მონაწილეობით, რომელთა შორისაა [ლიზი ან ერნესტი] Kaai Glee Club<sup>11</sup>. მნიშვნელოვანი ნაბიჯი ამ მანამდე არსებული პარადიგმის შექმნისკენ იყო 1912 წელს The Bird of Paradise -თან ერთად შესრულება (რიჩარდ უოლტონ ტულის მიერ) და მისი თანხლების მუსიკის შემდგომი ჩანერა ვიქტორის მიერ, 1913 წელს<sup>12</sup> (Kanahele and Berger, 2012; 78-80). მისდევდა რა დასახელებული ანსამბლების ტრადიციებს, ვიქტორმა გააერთიანა ეს მუსიკოსები სტუდიაში, როგორც „ჰავაიური კვინტეტი“ ("the Hawaiian Quintette"). ერთი წლის შემდეგ, ვიქტორმა დაიწყო კიდევ ორი ძალიან დახვეწილი ანსამბლის ჩანერა — ესენია დასი Toots Paka Hawaiian და West Royal Hawaiians, რომლებიც ჰავაიური საშემსრულებლო ელემენტების წარმოდგენისას განვითარების უმაღლეს სიღრმეზე წარმოაჩენდნენ. ფართოდაა აღიარებული, რომ ჰავაიურმა მუსიკამ 1915 წლიდან მტკურმით აიღო ამერიკა, რაც, საინტერესოა, რომ ემთხვევა ჩვენს კვლევაში წარმოდგენილი ჩანაწერების გამოცემის წელს<sup>13</sup>. ბოლოს განხილული ნიმუშები 1914 წლის ბოლოს გაკეთებული ჩანაწერებიდანაა; მომდევნო წელს მათმა გამოცემამ ხელი შეუწყო გავლენას, რომელიც 1904-სა და 1913-ში უკვე მოახდინა ორმა აღნიშნულმა ჯგუფმა, სხვებზე რომ არაფერი ვთქვათ. ეს, ასევე, ასახავს, თუ როგორ იგებდნენ და ახარისხებდნენ ჩამწერი კომპანიები იმ წინადადებებს, რაც განკუთვნილი იყო „ეთნიკური“ მარკეტებისთვის, ფილოსოფიას, რომელიც სწორედ იმ მომენტისთვის დასრულდა: ვიქტორმა 1915-ში გამოსცა ტუტ პაკასა და ირენ ვესტის (დაიბადა 1882) სათაურები, როგორც ერთისა და იმავეს ნაწილი<sup>14</sup>. ამის მსგავსად, Columbia-ს სპეციალური სერია "Y" (დანომრილია 1-30, და ჩანერილია 1909-15 წლებში) დაახლოებით იმ დროისთვის შეწყდა და გადაეცა მის ადგილობრივ კატალოგს (Andersen and Rockwell, 1996; 3) სამომავლო ჰავაიურ წინადადებებთან ერთად.<sup>15</sup>

### სტილური თავისებურებების აღწერა

ამ პერიოდის ჰავაიური მრავალხმიანობა, მიუხედავად იმისა, რომ ძალიან იყო დამოკიდებული ჰარმონიაზე ვიწრო განლაგებაში (მისთვის დამახასიათებელი მელოდიური და ჰარმონიული ენით) და დიატონურ ბეგრატორიზე,<sup>16</sup> ხასიათდება ზოგიერთი ნოვატორული არაორთოდოქსული ადგილობრივი თავისებურებით, რომელიც მის სტრუქტურას სცილდება (კერძოდ, არ ახასიათებს არც ბარბერშოფსა და არც კონგრეგაციულ ქორალურ სტილს). აღნიშნული უნდა განიხილებოდეს არა როგორც თავისებურებების კოდифიცირება და არც როგორც თითოეული სტილისტური კომპონენტის წვრილმანების ანალიზი; უფრო ზუსტად, კვლევის საგანია მათი ძირითადი აღწერილობის წარმოჩენა

<sup>11</sup> მას მიეკუთვნება წარმოდგენილი ნიმუში ჰენრი ნ. კლარკის მონაწილეობით.

<sup>12</sup> მომღერლები/მუსიკოსები იყვნენ: ბანი ვ.ბ.ჯ. აეკო, ბარიტონი ბენჯამენ ვ. ვაიაიოლე და ტენორები ს.მ. კაიავე, ვალტერ კ. კოლომოკუ, ა. კივიაა და დამატებით ედვინ კ. როუსი, რომელიც ასევე მღეროდა ფალცეტს (ან „კონტრ-ტენორს“), როგორც ამას აკეთებდა ზოგიერთი სხვა მომღერალი.

<sup>13</sup> სინამდვილეში, პირველი კომერციული მოვლენები თითქმის ნამდვილად ჰავაიურ მუსიკას წარმოაჩენს, როგორც დასავლეთის (აშშ) „ფოლკლორული“ და პოპულარული სტილების წინამორბედს, რომლებიც ჯერ კიდევ მე-20 ს. შუა პერიოდში ვითარდება და რომლის ნიმუშები ახლაც შენარჩუნებულია. ადრე შემოღებულ ზოგიერთ გიტარისტთან და მათი დაკვრის სტილთან ერთად, ამერიკელების „ფოლკ“ სტილი, შესაძლოა, ამოიზარდა მასთან მონათესავე უკულებზე დაკვრიდან და „ჰულაში“ გამოყენებული ტექნიკიდან.

<sup>14</sup> *Discography of American Historical Recordings*, s.v. "Hawaiian Quintette (ვოკალური ჯგუფი)", 28 მარტი, 2016. <http://adp.library.ucsb.edu/index.php/talent/detail/53995/Hawaiian-Quintette-Vocal-group>.

<sup>15</sup> Andersen and Rockwell, "Hawaiian Recordings: The Early Years," (1996), 3.

<sup>16</sup> მისი ამერიკაში წარმოშობის, განვითარებისა და გავრცელების შესახებ იხ: Gage Averill, "Close Harmony Singing", *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World, Part 1, Volume 2: Performance and Production*, Shepherd, Horn, Laing, Oliver, Wicke Eds. (Continuum, 2003; London and New York), 122-125.

და მითითება, თუ სად გვხვდება ისინი ჩანაწერებში. აღნიშნული ძირითადად მოიცავს (მაგრამ ამით არ შემოიფარგლება) იმ თავისებურებებს, რომლებიც ნაჩვენებია პირველ სქემაზე (სურ.1).

როგორც წესი, კონტრაპუნქტული ელემენტები და ჰარმონიული გადახრები ხშირად ვინრო განლაგების ჰარმონიასთან ერთადაა რეალიზებული და ან მის მოქმედებას უშლიან ხელს, ან მის ნაწილად იქცევიან. უმეტეს შემთხვევაში, ხმათასვლა ემყარება ვოკალურ ხაზებს შორის მცირე დამორბეობებს, ინტერვალებს; ეს ხშირად ასოცირდება კარგად შერეულ სამ- ან ოთხხმიან ჰარმონიასთან, სადაც ხმებს შორის ინდივიდუალობა იკარგება, რაც ართულებს ხმის ამა თუ იმ პარტიასთან მიკუთვნებას. შედეგად, გამჟღავნებული ბგერები ხშირად ემთხვევა ხმებში, პარალელიზმების სახით. კიდევ ერთი ძირითადი მოსაზრება, რომელიც ამ ჩანაწერებში არსებულ ჰარმონიზებას უკავშირდება, არის ის, რომ მელოდია თითქმის ყოველთვის იცვლება სიმღერის არსებულ ჩანერილ (ნოტირებულ) ვერსიასთან შედარებით; ვინაიდან ეს ხშირია, მე მხოლოდ აღვნიშნავ იმ შემთხვევებს, სადაც შესრულებებში შენარჩუნებულია ან მეტადაა შესამჩნევი მსგავსება სანოტო ჩანაწერთან. სხვა შემთხვევაში, ოთხხმიანი ჰარმონია მეხუთე ანდა მეექვსე ხმის დაფენის შესაძლებლობით (ჩვეულებრივ, ხუთისა HQ-ში და ექვსისა IW-ში), შეიძლება ჩაითვალოს, როგორც ნორმა. აღნიშნული წარმოადგენს სიმღერების ფოლკლორიზაციას, რაც გამოქვეყნებულია სხვადასხვა „ჰულას“ სახით<sup>17</sup>.

### დაკვირვებები სტილზე

აღნიშნული მაგალითების განხილვისას ისინი დავაჯგუფე სამი ძირითადი ტენდენციის მიხედვით; დავიწყებ პეტეროფონული დისკანტით, მას მოსდევს ჰომოფონური პარალელიზმი, რიტმული კონტრაპუნქტი და სამივეს ერთად თავმოყრის შემთხვევები. გარდა ამისა, მეორე სქემაში (სურ. 2) წარმოდგენილია მონაცემები, რომელთა მეშვეობით, შესაძლებელია, განისაზღვროს ის ჩანაწერი, საიდანაცაა მოყვანილი ნიმუში, ასევე, სახეზეა ძირითადი მახასიათებლები და შესაბამის ტრეკში მათი მდებარეობის კონკრეტული დროითი მონაცემი<sup>18</sup>.

ჰალონა (Halona) წარმოადგენს ადრეული პოლიფონიური (პეტეროფონიული) სტილის იშვიათ ნიმუშს<sup>19</sup>. იგი გვხვდება რიგ ხელმისაწვდომ ნიმუშებში, სამწილადი ზომის უნიკალური გამოყენება 54 სიმღერიდან სახეზეა სამ შესწავლილ ნიმუშში. ელისი ცვლის მელოდიას ნოტირებული ხელანაწერის მიხედვით (სტროფული 16-წილადი მინამღერი, სადაც არაა დამოუკიდებელი მისამღერი). დისკანტის ჟღერადობა, წამყვანი ხმის თავზე მონაყარდე ჰარმონია და მესამე ხმა სამხშიანობაში, სადაც ხმები გადაჯაჭვულია, უფრო პეტეროფონიული კონტრაპუნქტის ხმოვანებას წარმოქმნის მაშინ, როდესაც ზედა ორი ხმა მოძრაობს ტანდემში ბანის თავზე, რომელიც თითქმის არ ისმის და სოფლური ჟღერადობის მსგავსად წყდება კვინტაკორდში<sup>20</sup> (აუდიომაგ. 1,2).

<sup>17</sup> ისინი ან ანონიმურია, ანდა შეცდომით მიეწერება კომპოზიტორს ან არანჟირების ავტორს, რაც ართულებს ავტორის დადგენას.

<sup>18</sup> გამოყენებულია შემდეგი შემსრულებლების ჩანაწერები: Hawaiian Quintette (1913), Wailana, Moanalua, Aiaheha, Waialae, and Tomi, Tomi; და Toots Paka's Hawaiian Troupe (1914), Toots Paka Medley.

<sup>19</sup> ჩემი ვარაუდით, შესაძლებელია კავშირი პორტუგალიურ ჰარმონიასთან და სხვ., სადაც მელოდია ვალის ზომაში შეზავებულია განსაკუთრებული (პორტუგალიური??) სტილის ჟღარუნით.

<sup>20</sup> ეს ტექნიკა, ასევე, ვლინდება მსგავს ეფექტში *Hiu Hiu Auhuai*-ში (ვიეტორი 15028, მატრიცა 1164) და „One, Two, Three“-ში (ვიეტორი 15014, მატრიცა 1150). თითოეული, ასევე, სამწილად ზომაშია, უკანასკნელს, როგორც წესი, მიაწერენ ჯეკ ალაუს (alt. Aliau, Allen), რაც, ჩემი აზრით, ჯონ ელისის ფსევდონიმია (სილვესტერ კალამას სასიმღერო ტექსტით). სტროფული *ჰალონასგან (Halona)* განსხვავებით, თითოეული მათგანი მინამღერისა და მისამღერისგან შედგება (AB), ანუ კუპლეტურ ფორმაშია. *Hiu Hiu Auhuai*

სტილები, რა თქმა უნდა, ვითარდებოდა ადრეული პერიოდის შემდგომ დეკადებში, ისევე, როგორც შესრულება იცვლებოდა ანსამბლიდან ანსამბლისკენ (თითქოსდა, სოფლიდან სოფლისკენ). მაგრამ ვინაიდან არაა ჩანერილი ადრეული ვერსიები, ჩვენ მივმართავთ იმავე ნიმუშებს, რომლებიც მოგვიანებით შეასრულეს სხვადასვა ჯგუფებმა. ელისის ვერსიების ლირიკული ჰეტეროფონიული თავისებურების სანიშნააღმდეგოდ, სიმღერაში „Tomi, Tomi” ჰავაიურმა კვინტეტმა შეურია საგუნდო ანტიფონიისა და რესპონსორული სიმღერისთვის ტიპური ტექნიკები და ისინი, რომლებიც ტრადიციულად გვხვდება ჰულაში, რითაც დასტურდება ჰავაის მუსიკალური ფესვები სიმღერაში თანხლების გარეშე: „სწრაფსათქმელის“ ტიპის მოძახილი-პასუხის სოლო, გაჯერებულია ტროქისა და ქორეის მონაცვლეობით და სუსტი წილის სინკოპირებას მისამღერში მოსდევს მარცვლების მჭიდრო დაფენა და ხმაურიანი წამოძახილები ყველა ხმას შორის; გუნდში პაკას დიქციასთან და ლირიკულ ვოკალთან შედარებით, შეცვლილია კაიავეს სიმღერის ტექნიკა (აუდიომაგ. 3,4).

ჩანერილი ტექსტები, როგორც ჩანს, ფართოდ იმპროვიზებულია და მხოლოდ თავისუფლად ემყარება გამოცემულ ნიმუშებს, ხშირად იზრდება მარცვლების რაოდენობა ერთ წილზე. პოლიფონიური/კონტრაპუნქტული ხაზგასმა ფართოდაა გამოყენებული მახვილებისა და დინამიკური ხაზგასმით (ბგერების დასაწყისის გახანგრძლივებით ან მათი გრძლიობის გაფართოებით ტემპის ცვალებადობის გარეშე).

მე-19 საუკუნის კომოზიციებისგან (ნეიპის, ლილიუოკალანის და სხვ. ნაწარმოებებში) ცხადი ჰარმონიული განსხვავებების მიუხედავად, რიტმული ვარიაციები და ხმათა შორის სინკოპირება ტიპური ჰავაიური ენისთვის და, შესაბამისად, მისი ტრადიციული ხალხური სტილისთვის<sup>21</sup>. აღნიშნული რიტმული პუნქტუაცია ხელს უწყობს ადრე გამოცემული დასახელებების პერფორმატიულ ფოლკლორიზაციას, რაც ენის რიტმული ატრიბუტების დომინირებას იწვევს, იმგვარად, როგორც ესაა „ტომი, ტომი“-ში. ეს ფართოდაა წარმოდგენილი Aiaieha-ში („ჰულას ყვირილის სიმღერა“). რიტმული კონტრაპუნქტი ვიწრო განლაგების ჰარმონიის კონტექსტში და ხმათა გადაჯვარედინება ხაზს უსვამს და იცავს ჰავაიურ აგოგიკურ ტენდენციებს და გამოხატავს მათთვის დამახასიათებელ რიტმსა და სინკოპირებას ენაში ხაზგასმის მეშვეობით (განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც აღწერილია, როგორც „ჰულა“) (აუდიომაგ. 5).

უფრო ზომიერი Aiaieha-ს მსგავსად, განმეორებადი ოთხტაქტიანი მელოდიის მოძახილი-პასუხის გამოკლებით, Moanalua-ში (att. Nape) სახეზეა ზოგიერთი რიტმული ვარიაცია რამდენიმე ხმაში. აღნიშნული შეთავსებულია ვიწრო განლაგების ჰარმონიასთან და ბანის საორღანო პუნქტთან. იმპროვიზებული ჰულას წამოძახილები და პულსირებული სინკოპირება იწვევს შეწყვეტებს, ტექსტის ვარიირებას ვიწრო განლაგების ჰარმონიაში შემავალი ხმების ერთად მოძრაობის „კასკადის“ ეფექტთან ერთად, სადაც შემთხვევითი თავისუფლება სახეზეა მკაცრ ჰარმონიებს შორის და იწვევს მეზობელი ტონის შეკავებას – შეკავებული სექსტა, რომელიც კვინტაში წყდება (ტონიკური პედალის ფონზე) (აუდიომაგ. 6).

ერთ-ერთი ყველაზე ტიპური, მაგრამ ნამდვილად ინოვაციური გადახრა ვიწრო განლაგების ჰარმონიის ნორმებიდან მომდინარეობს პარალელურ სამხმოვანებებზე დაფუძნებული უფრო თავისუფლად იმპროვიზებული ჰარმონიების შემოღებიდან. Waialae-ს ორი ვერსიიდან, პირველი (1911), წარმოდგენილი Kaai Glee Club-ში, ხალხური ტიპის

ჯერჯერობით არ გამოჩენილა სხვა ფორმაში და შესაძლოა, სათავეს იღებს ელისიგან.

<sup>21</sup> *Hawaiian Music and Musicians* (2012), 22, აღნიშნავს, რომ ორმიმართულებიანი სამხმოვანებათა მოძრაობა, ფართო ინტერვალებზე ნახტომები და განმეორებადი ნოტების მოდულები წარმოადგენენ „ჰავაიური მუსიკის დამახასიათებელ ნიშნებს“.



იბერიულ-ამერიკული ჟღერადობის ვალსის კარგი ნიმუშია<sup>22</sup>, მაშინ, როდესაც ჰავაიური კვინტეტის ვერსია ახლოსაა სანოტო ჩანაწერთან, სადაც სახეზეა მინამღერში სოლისტის თავისუფალი შესრულება, კლარკის მსგავსად (აუდიომაგ. 7, 8). განსხვავებები ჰარმონიზებაში (მეტწილად, მელოდიის ვარიაციების გამო, რომელიც გადანერეული ან არანჟირებული იყო უფრო დაბალი დიაპაზონის მქონე სოლისტებისთვის, პარალელური აკორდებით, რომლებიც წარმოიქმნება ორივე ვერსიაში) მოწმობს დამოუკიდებელ სამემსრულებლო სტილზე: პირველი გაურბის დამასრულებელ კვინტებს ზევიდან (მაგრამ მოცემულია ქვევიდან) მაშინ, როდესაც სახეზეა დისონანსები დომინანტისთვის; საპირისპიროდ ამისა, მეორეში იგი ფართოდაა გამოყენებული, მხოლოდ თითქმის წაშლილია დომინანტური აკორდი.<sup>23</sup> *Wailana*-ში („მთელმარე წყლები“) განსაკუთრებით მკაფიო დაღმავალი თანმიმდევრობა აკორდების ცვალებადობით, ფაქტობრივად, უპრეცედენტოა სხვა ჩანაწერებთან შედარებით (აუდიომაგ. 9). პარალელური აკორდების სხვა შესამჩნევი ნიმუშები (მაგალითად, ტონიკის პოზიცია და/ან ტონიკური კვარტესექტაკორდები რიტმულად სინქრონული ვიწრო განლაგების ჰარმონიის საპირისპიროდ) ვაიალესა და ვაილანას შემდგომ გვხვდება ჰავაიური კვინტეტის კომპოზიციაში *Kuu Home* (ჩემი სახლი). ხანგრძლივი 16-ტაქტიანი კანტილენას შემდეგ (რომელსაც მოსდევს 8-ტაქტიანი ხიდი პარალელურ მინორში), ანსამბლი შემოდის 16-ტაქტიანი მისამღერით, რომელიც მეორდება (აუდიომაგ. 10).

ჰარმონია იმიტაციით, სადაც მელოდია ჩაქსოვილია ხმაში, რომელიც ზევიდან ან ქვევიდან გადაჯაჭვულია სხვა ხმასთან, წარმოადგენს ამ პერიოდის ჰავაიური მუსიკის თავისებურებას და წარმოაჩენს მის რთულ ბუნებას. დასავლეთის ორივე კრებულის მსგავს დაშუშავებებთან შედარებით, ტუც პაკას *Medey*-ის საწყის მელოდიაში, ასევე, გრძელდება ხმათა საინტერესო დაშრევება, ისევე, როგორც ეს იყო *Aiahea*-ში. დამატებითი მკვეთრი ჰარმონიული თანმიმდევრობების, უფრო შეზღუდული პარალელური მოძრაობის მიუხედავად, ის მაინც მიუთითებს იმაზე, რომ პაკა შესრულებისას თავს არიდებს პარალელურ აკორდებსა თუ კვინტებს (აუდიომაგ. 11). ამის საპირისპიროდ, ჰავაიური კვინტეტი, თითქოსდა, პირველი იყენებს სამხმოვანების პარალელიზმს, რომელიც მოგვიანებით გახდა ამერიკული სტილის სიმბოლო.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> *Hawaiian Music and Musicians* (460), უწოდებს ბენდის ხელმძღვანელსა და ფლეიტისტ მეკია კელაკაის (1967-1944) „ეკლექტიკურ კომპოზიტორს“ და *Wailale*-ს – „ესპანური სტილის ვალსს“, ამ კომპოზიციის თარიღად მიიჩნევს 1902 წ.

<sup>23</sup> არ ვცდილობთ ზუსტად მოვუთითოთ ეთნიკური საზღვრები (შედარებით), მოდით, ვივარაუდოთ, რომ ამ შემთხვევაში პარალელური აკორდები ფართო მნიშვნელობით იბერიული გავლენის ფაქტორია (პორტუგალიელების მადეირას გავლით, ან „ესპანელების მექსიკისა და *Paniolos*-ის გავლით“); ასევე, აღმოვაჩინე ისინი ალბურ (კერძოდ კი ტიროლურ) იდიომებში, როგორც პარალელური სამხმოვანებები ციტრას აკომპანემენტსა და ხმათასვლაში. იმის დასამტკიცებლად, თუ რამდენად უხვად იყო „ბლოკის ტიპის პარალელური მოძრაობა სამი ან მეტი ხმის მქონე აკორდებში“ და „პარალელური სამხმოვანებები... იტალიაში და გერმანიისა და ალპების სიმღერაში, ასევე, სხვა საგუნდო და ინსტრუმენტალურ ტრადიციებში“, იხ. David Reck, *Music of the Whole Earth* (New York: Da Capo Press, 1977), 292

<sup>24</sup> პარალელური კვინტების გამოყენება საბოლოოდ გახდება დამახასიათებელი დასავლეთ ამერიკის „კოვბოური“ სიმღერისთვის, რომელიც განვითარდებდა და აპოთეოზს მიაღწევს 1930-იანებში. აღნიშნულმა გამოიწვია ნაკლები გავრცელება/გადატანა იმ მუშებს შორის, რომლებიც მიგრირებდნენ მესაქონლეობის სხვადასხვა კულტურაში, ვიდრე ჰავაიელი მუსიკოსების შესაძლო გავლენა მათი მატერიკის კოლეგებზე. ჯერ კიდევ უფრო დეტალურ შესწავლას მოითხოვს მექსიკური *vagueros*-ის (მწყემსი რანჩოზე, ან *paniolo* ჰავაიურად), პორტუგალიური საველე მუშებისა და თეატრალური „მენესტრელების“ სიმღერის სტილის დამახასიათებელი თავისებურებების სიახლოვის საკითხი. საკუთრივ ისტორიულმა კონტექსტმა შეიძლება ხელი შეუწყოს ადრეული მე-20 საუკუნიდან მუსიკის განვითარების უკეთესად შეცნობას.

Ainahau-ში სახეზეა კომპონენტების სინთეზი. სახეზეა ელისის Halona-ს<sup>25</sup> სავარაუდო ზეგავლენა და მსგავსება ჰარმონიზაციაში. ნაკლებად ვიწრო განლაგების ჰარმონია და მეტად კონტრაპუნქტული სტილი მიუთითებს მის ჭეშმარიტად პოლიფონიურ ბუნებაზე კანონური იმიტაციითა და ელისის კონტრმელოდიური მოდელის თითქმის სტერეოტიპულ იმიტაციაში პარალელური დაღმავალი სამხმოვანებების კადანსით (აუდიომაგ. 12). ამის საპირისპიროდ, მათ მიერ ჩანერილი Meleana'e (ჰულა) ნარმოაჩენს ყველაფერს, დაღმავალი პარალელური სამხმოვანებების გარდა: სინკოპა ხაზგასმულია, სხვა ხმები დამატებულია HQ-ს ჰულას შესრულების სტილის მსგავსად; მომდევნო კუპლეტებში რამდენიმე განმეორების შემდეგ იქმნება იმპროვიზებული ვარიანტები ყველა ხმაში, ხმის (ხშირად წამყვანი ანდა ხმის, რომელსაც მიჰყავს მთავარი მელოდიური ხაზი) ინტერპოლაციური ვარიანტებით სხვადასხვა ნოტით (აუდიო მაგ. 13).

### დასკვნები და სამომავლო კვლევები

სიმღერების ჩანაწერებისა და არსებული სანოტო ჩანაწერების შედარების მცდელობამ დაადასტურა საჭირო მეთოდოლოგიური გამოწვევა<sup>26</sup>. ზოგიერთი სიმღერის განსხვავებული აღნიშვნა (განსაკუთრებით ვიქტორის ჩანაწერებზე) ტიპების მიხედვით, რაც მიეკუთვნება კომპოზიციებს, ან არ განეკუთვნება „ეთნიკურ მუსიკას“, ყოველთვის არაა სანდო, ვინაიდან საშემსრულებლო პრაქტიკა სტანდარტული კომპოზიციისა და არანჟირების ჩარჩოებს მიღმა არანჟირების საშუალებას იძლევა, რაც სტილურად შეიძლება ეთნიკური ხასიათიდან იყოს ნასესხები. მაშინ, როდესაც რეპერტუარის ბევრი ნაწარმოები, რა თქმა უნდა, სტანდარტულად იყო არანჟირებული, არსებული სანოტო ჩანაწერების შემონმებისას პერფორმატიული პროდუქციის ახალი დამადასტურებელი ნიშნები წარმოიქმნა. განსხვავებები უზვადაა გამოცემული სიმღერების ჩანერილ ვერსიებში. Tomi Tomi, მაგალითად, წარმოადგენს, ფაქტობრივად, ჩვენ მიერ შესწავლილი (ყველა მათგანი ერთმანეთთან ურთიერთშეთანხმებულია) ჩანაწერებიდან განსხვავებულ (ტექსტითა და მუსიკით) კომპოზიციას, მაშინ, როდესაც Moanalua-ს მიაწერენ დევიდ ნეიპს, მაგრამ მასთან არანაირი კავშირი არ აქვს<sup>27</sup>. მსგავსად ამისა, Halona-ს ერთეულ არანჟირებაში მელოდია მოთავსებულია ზედა ხმაში, რაც არაა ჯონ ელისისა და ირენ ვესტის მიერ მოცემული ორი მკაფიოდ განსხვავებული კონტრაპუნქტის მსავსი. ბევრი სხვა ადრეული სიმღერა, რა თქმა უნდა, განიცდის დიდ ტრანსფორმაციას, ხშირად ორიგინალური ტექსტის თანმიმდევრობისა და ფორმის ცვლილებით, იმ დროისთვის, როდესაც ისინი ასიმილირდა თანამედროვე ანსამბლების რეპერტუარში. Aianahau-ს სანოტო ჩანაწერი, არ იცავს Himeni-ს ზოგიერთ ჰარმონიულ თავისებურებას და არ უახლოვდება ფოლკ-

<sup>25</sup> დღესდღეობით იგი ხშირად სრულდება უფრო ნელ ტემპში და ზედმეტად სენტიმენტალურად (მის ნოსტალგიურ ტექსტში საუბარია პრინცესა კაიულანის სახლზე).

<sup>26</sup> მათ მიეკუთვნება შემდეგი: *The Aloha Collection of Hawaiian Songs* (Chas. A.K. Hopkins, ed./arr.; Boston; O. Dittson, 1899); D. Nape, *Tomi Tomi, Moanalua*; J. Elia, *Halona*, Princess Princess Miriam Likelike (1851-87), *'Aianahau*. კრებული *Famous Hawaiian Songs*, A.R. [“Sonny”] Cunha (1879-1933), ed. (Honolulu; Bergstrom Music Co., 1914), სადაც შესულია: Maj. Mekia Kealakai (1867-1944), *Waialae* (arr. Sonny Cunha; © 1914) და *Halona* (atr. J. Elia, arr. Sonny Cunha; © 1902), ჰარმონიზების გარეშე. *The Royal Hawaiian Collection* (Honolulu; Hawaiian News Co., Ltd., 1907/1914), სადაც შესულია: 4-ხმიანი *Halona* და ჰარმონიზების გარეშე, *Meleana 'E, Wailana* (© 1907), *Waialae* (©1907), [Nani wale kuu home] *'Aianahau*.

<sup>27</sup> პაკას შესრულებული „ტომი, ტომი“-ს ედისონისეული ვერსია სოლომონ ჰაილამას დამსახურებაა, რომელიც განმარტავს განსხვავებებს ჩანაწერსა და პარტიტურას შორის. თუმცა *Hawaiian Music and Musicians* (572-573) ამტკიცებს, რომ დევიდ ნეიპი (1870-1913) იყენებდა ზოგიერთ საინტერესო ჰარმონიას, რომლებიც შორს იყო „ტომი, ტომი“-ს ვიწრო განლაგების ჰარმონიების ხალხური ჟღერადობის აკორდისგან, *Kuu Home*-ს ჩანაწერში არსებული თანმიმდევრული სამხმოვანებათა მოძრაობის ნოტივებული დამადასტურებელი ნიმუშის არარსებობა მოითხოვს მსგავსი არანჟირებების სათავეების შემდგომ კვლევას.

ლორული ტიპის დამუშავებას (აუდიომაგ. 14), რაც სახეზეა დასავლეთის ჩანაწერებში (შესაძლოა, უნდა აღინიშნოს, რომ Hiuhiu ahuai-ს შემდეგ, ნეიპის Kuu Home [„ძველი პლანტაცია“] ყველაზე რთული მოსაძებნია; სანოტო ჩანაწერი ჯერ კიდევ არ არსებობს). აღნიშნული კვლავ ადასტურებს იმას, რომ: 1. ჰარმონიული თავისებურებები, რომლებიც მოისმის ჩანაწერებში, არ მომდინარეობს ფორმალური, სტანდარტული კომპოზიციიდან; და 2. მათი არსებობა განაპირობებს გადანაცვლებას ახალი ან ახლახან განვითარებული ჰავაიური ადგილობრივი ან ფოლკლორული პარადიგმისკენ მისი ევოლუციის მნიშვნელოვან ეტაპზე. აღნიშნულის მიზეზები, შესაძლოა, შემდეგი იყოს: 1. ამ სიმღერების უმეტესობა ჩანერილი და გამოცემული ან არანჟირებული იყო საფორტეპიანო აკომპანემენტით მანამ, სანამ ახალმა, უცხოურმა და ფოლკ-სტილმა (ე.წ. პორტუგალიური) არ შთანთქა ისინი, ტატარის კლასიფიკაციის მიხედვით, მეორე პერიოდის (ან ადრეული მესამის) დროს, როდესაც ჯერ კიდევ დიდი იყო Alii (სამეფო/დიდებულითა) კომპოზიტორების ზეგავლენა; და 2. აღნიშნული ჩანერილი შესრულებების უმეტესობა შეიცავს ფოლკლორულ პარადიგმას, რომელიც აერთიანებს ეროვნული და ემიგრანტების სტილის კომპონენტებს. როგორც ნაჩვენებია, აღნიშნული არ გულისხმობს იმას, რომ ფორმალური/სტანდარტული ჰარმონიები არ გამოიყენებოდა; მაგრამ მათგან გადახრის ტენდენცია მაშინ, როდესაც ისინი ჩანაცვლდა ხალხური ფორმულით, უდავოა და მყარი.

დასასრულს, აუცილებელია ვაღიაროთ, რომ ეთნიკური სტილების ნარევი ქსოვს გობელენს, რომლის გაშლა ამ სტატიის ფარგლებში ძალიან რთულია. მიუხედავად ამისა, უფრო მეტად უნდა დავეკვირდეთ მე-20 საუკუნის დასაწყისის ჰავაიური ჰარმონიისა და პოლიფონიური სიმღერის განვითარების იმ ზოგიერთ ასპექტს, რაც დღემდე არაა შესწავლილი, მაგალითად, რიტმის, სიმღერის ტიპის ან პორტუგალიური მუსიკალური გავლენის ელემენტების კონტექსტში (რომ არაფერი ვთქვათ paniolos-ზე, მექსიკურ vaqueros-ზე ან მწყემსებზე, 1830-დან 1860-მდე რომ იყო სახეზე)<sup>28</sup>. ამიტომ მნიშვნელოვანია აღვნიშნოთ, რომ პორტუგალიელებმა, რომლებიც გვიანი 1870-იანებიდან შემოვიდნენ ჰავაიზე მადეირადან, მყისვე შემოიტანეს არა მხოლოდ თავიანთი მუსიკალური საკრავები, არამედ სიმღერისა და ცეკვის ტრადიციები. შედეგად, 1880-იანებისთვის, როდესაც ჩამოყალიბდა ბევრი ჩვენი მუსიკოსი, მკვეთრად შეიცვალა მიდგომები შესრულებისა და სტილისადმი, და მათ, უდავოდ, 1890-თვის გზა გაკაფეს ტრუბადურების ანსამბლის (აქ ნარმოდგენილი) ახალი ტიპის ჩამოყალიბებისკენ. ამგვარად, მისი თავისებურებებითა და იდენტობით, ჰავაიური ჰარმონიულ-მელოდიური კომპლექსი ხდება უნიკალური იმ დროის განმავლობაში, როდესაც ვოკალური ჰარმონია ჯერ კიდევ შეუცვლელია და მუსიკა თანდათანობით იწყებს თავის თავზე ზეგავლენას ჩანაწერების მეშვეობით.

**თარგმნა მარიკა ნადარეშივილმა**

<sup>28</sup> გამოცემაში *Hawaiian Music and Musicians* (1-2) აღნიშნულია ჰავაიურ სიმღერაზე მსგავსი ჯგუფური გავლენა.

RICCARDO LA SPINA  
(USA)

**PARADISE AROUND THE HORN: HARMONIZATION PECULIARITIES IN  
EARLY RECORDINGS OF HAWAIIAN VERNACULAR ENSAMBLE SINGING  
(1904-1914)<sup>1</sup>**

This paper discusses evidence of polyphonic adaptation in some of the earliest known commercial recordings of Hawaiian song, made between 1904 and 1914. These capture the interpretations of self-accompanied vocal ensembles of native musicians called troubadours. Their examination as specimens of 'traditional polyphony' through the lens of performativity may illuminate an important but oft-overlooked facet of this music's development. As the first stage in an independent project, this study aims to: 1. explore Hawaiian ensemble singing in its historical context as documented on record, 2. identify essential traits that set it apart from the western traditions from which it derives (i.e. classic and popular close harmony), 3. contextualize the recordings themselves as documented period performance practice, and in turn, 4. propose further study of how these captured performances had a singular impact on the future development of western popular song.<sup>2</sup> The examples represent only a select fraction of the few available source recordings I have been able to trace: of these, I have concentrated on specific examples which best manifest the criteria of my mandate. Each one is from a commercial copy of the original ten-inch (20 cm) diameter discs: because these originated before the standardization of speeds (at 78 rpm), I have either made new transfers or edited existing ones to correct inaccuracies of speed and noise-level in order to obtain more accurate pitch and clarity of playback, respectively.

**Musico-Historical Context**

Despite interest in Hawaii's musical past as historical and cultural legacy, aspects of vocal harmony in its music for their own sake during this intense transitional period have eluded scholarly attention. Therefore, its introduction into the greater discussion of traditional polyphony, despite still being linked to tangible western models, seems a logical way forward. One challenge is working within preexisting (albeit often peripheral) scholarly contexts: while our research falls within the second two of the seven Hawaiian music-historical periods established by Elizabeth Tatar (c.1873-99 and 1900-15), it also importantly embraces songs originating in the first (1820-

---

<sup>1</sup>My title refers to the nickname by which the Hawaiian Islands are popularly known, and a *double entendre* for both the navigational route originally used to reach them (i.e. via the Pacific Ocean around Cape Horn) and the technological means for recording acoustically (i.e. positioned around a 'recording horn'). Also, a word of acknowledgement: for their invaluable assistance, I would like to express heartfelt thanks to Izaly Zemtsovsky, who encouraged me to go forward with the project; Rusudan Tsursumia, whose kind forbearance allowed its completion; and David Sager of the Library of Congress, Washington, DC.

<sup>2</sup>This necessity is manifest in the dearth of scholarly attention. For instance, while acknowledging the importance of these recordings, the entry "American Music" (Kanahele and Berger, 29-31) limits the impact of Hawaiian music on North American popular musical culture to the sole influence of the steel guitar, without mention of the Troubadours' further obvious contribution to the vocal harmonies of subsequent periods.

1873) (Tatar, 1982, xi). In essence, we cannot necessarily rely upon established style classifications—still too loosely conceived—to understand these multipart vocal performances. It is largely from this perspective that I propose to query the material's unique developing polyphonic intricacies by engaging the concept of performativity, because the oft-improvisational nature of Hawaiian music is manifested in certain songs to varying degrees of spontaneity that bespeak their Folklorization. Because the diverse traditions and genres in Hawaiian music to that point are often incongruously described in global terms of 'style', 'fad', or 'compositions', an approach based on the performative aspects of early recordings is essential to illustrate how certain creative or divergent stylistic consistencies in their performance can still take on, or reflect, an authentic, spontaneous vernacular identity. The recordings illustrate how the music adheres to formal precepts, on the one hand, while transcending them by revealing the historic reality of an emergent Hawaiian polyphonic paradigm, on the other.

Historically, Hawaii — while boasting a unique and sacred aboriginal musical culture, consisting of *mele* (chant) *hula* (dance) and a variety of idiophonic instruments inherent of its ancient past—developed a national repertoire of vocal music in its postcolonial period which embraced singing in classical harmonies. In brief, Hawaii's pre-colonial (mostly monophonic) chant culture rapidly shifted to polyphony with the advent of hymnody (*himeni*) introduced and adapted for native use by US missionaries. By 1893, and the US-backed overthrow of the Monarchy which ended the country's sovereign existence and claim to nationhood, a complex melting pot of ethnicities and cultures—not least of whom were Portuguese—had begun contributing an interweave of influences to the Islands' soundscape.

An important part of the recorded repertoire draws from a wellspring of popular mid-to late nineteenth-century compositions by King David Kalakaua (1836-91), Queen Liliuokalani (1838-1917) and members of the Royal family and nobility – or *alii*—inspired of the close harmony singing developed in US and popularized through the stage genre of minstrelsy. These relied heavily upon the harmonic and formal poetic structures of the 'Plantation Songs' of the Old South (Antebellum, or pre-civil war US) of Stephen Foster, et al., often emulating their style in nostalgic vehicles about the still-thriving Hawaiian Pineapple Plantations.<sup>3</sup> This late mid-century 'parlor song' culture embedded a bel-canto, line, phrasing chordal accompaniment and harmonic and formal structure with an eight-bar piano introduction, typically scored for a solo voice and SATB chorus (but *de facto* male) quartet in the 'refrain'.<sup>4</sup> Conversely, many songs, simpler in structure, derived from the pre-colonial *Mele Hula* tradition, were readily adapted to this formal harmonic structure, and constituted a large part of the repertoire. As such, unique features of polyphonic singing abound amid a diverse array of music recorded in and attached to the Hawaiian Islands at the turn of the 20th century.

### The recordings

Initially, a troupe of Hawaiian musicians visited San Francisco in 1899 to record cylinders for the Edison Phonograph Company, including William Sumner Ellis (1874-?) and July Paka (1874-

---

<sup>3</sup>These had long since been set up by disenfranchised US missionaries, and eventually led to the Island nation's downfall: American colonialism proved to be as strongly musical as religious and economic.

<sup>4</sup>Broadly stated, two decisive factors seem to differentiate Hawaiian songs of this type from their counterparts: 1. vernacular texts, and 2. their increasing use of Ukulele accompaniment in performance.

1943), none of which have come to light (Kanahele and Berger, 2012; 132-133). Despite claims that the next major recordings were by the Royal Hawaiian Troubadours for the American Phonograph Company (issued March 1905) (Andersen and Rockwell, 1996; 1), these were probably preceded by those made by the Victor Talking machine Company, for which a recording date of July 1904 has been established (DAHR).<sup>5</sup> This roster of fifty-four titles, recorded in Honolulu, and so, probably the first such on the Islands,<sup>6</sup> prominently features the Ellis Brothers Glee Club, a pioneering vocal/instrumental quartet led by W.S. Ellis with vocal solos by John W. Ellis (1877-1914). With a dizzying array of song-types incorporating some type of vocal harmonizing and polyphony, this manifest constitutes a crucible styles that seemingly defies the aforementioned rigid periodic classification. The next recordings available for scrutiny were released or recorded on Edison cylinder, in 1909, featuring Toots Paka's Hawaiians.<sup>7</sup> About this time, the Columbia Phonograph Company likely began recording its Hawaiian series of discs with an array of artists, including the [Lizzie or Ernest?] Kaai Glee Club.<sup>8</sup> A landmark step towards establishing this preexisting paradigm came in 1912 with *The Bird of Paradise*, a play (by Richard Walton Tully), and the subsequent recording of its incidental music by Victor, in 1913 (Kanahele and Berger, 2012; 78-80).<sup>9</sup> Following the tradition established by the previously mentioned ensembles, Victor united these musicians in the studio as "the Hawaiian Quintette." A year later, Victor began recording two more very polished ensembles including the Toots Paka Hawaiian Troupe and the Irene West Royal Hawaiians, representing a highly sophisticated state of development in the representation of Hawaiian performance elements. It is commonly conceded that Hawaiian music took the US by storm from 1915, which interestingly – coincides with the release year of the last recordings represented in our study.<sup>10</sup> The last examined specimens come from a group of sides recorded at the end of 1914; their release during the subsequent year contributed potently to the impact already made in 1904 and 1913 by the two previous groups considered here, to say nothing of many others. This is also reflected in how the recording companies conceived and categorized these offerings destining them for "ethnic" mar-

<sup>5</sup><http://adp.library.ucsb.edu/index.php/talent/detail/43795> (accessed January 26, 2016). Issued by Victor with corresponding matrix numbers of its affiliate, Zonophone, which recorded them.

<sup>6</sup>Giving no specific dates for these sessions (previously assumed to date from 1905), the DAHR ambiguously names "Honolulu or New York" as the recording location; with no entries documenting the Ellis group's engagements for 1904, we must assume the possibility of either location. Affirmations of their subsequent whereabouts for that period put "The Ellis Glee Club" playing a New Year's Eve concert for the prisoners of Oahu Jail (*The Pacific Commercial Advertiser*, Honolulu, 3 Jan. 1905, 3), and at the "literary exercises" of the United States' Independence Day celebrations the afternoon of 4 July and supplying music at balls given at two different hotels that evening (*The Pacific Commercial Advertiser*, Honolulu, 4 July 1905, 3).

<sup>7</sup>Toots, the American wife of Hawaiian musician July Paka (married 1899, San Francisco, Calif.), was the group's manager; both provided vocals, July as principal or solo, and Toots supporting at least two other singers covering several parts. Because of certain technical considerations and an overall consistency across the ensemble's performances on both cylinder and disc, I refer here to examples taken from the group's Victor sessions, with one exception for comparison.

<sup>8</sup>These include the present example with Henry N. Clark.

<sup>9</sup>The singers/musicians included bass W.B. J. Aeko, baritone Benjamin W. Waiaiole, tenors S.M. Kaiawe, Walter K. Kolomoku, and A. Kiwaia; additionally, several of these sang falsetto, as did tenor and "counter-tenor" Edwin K. Rose.

<sup>10</sup>Indeed, I might argue that these first commercial occurrences are almost certainly what established Hawaiian music as a forerunner of Western (US) 'folk' and popular styles yet to develop in the mid-twentieth century, and whose traits remain current. Beside the earlier introduction of special guitars and their styles of playing, I hypothesize that the strumming style of American 'folk' likely grew out of the closely related ukulele strokes and technique used in 'Hula'

kets, a philosophy which ended at precisely that point in time: after reassigning domestic popular catalogue numbers to Hawaiian Quintette records, Victor released Toots Paka and Irene West Irene West (b. 1882) titles in 1915 as part of the same (DAHR).<sup>11</sup> Similarly, Columbia's special "Y" series (numbered 1-30, and recorded c. 1909-15) was discontinued about that time, transferring those and future Hawaiian offerings to its domestic catalogue (Andersen and Rockwell, 1996; 3).

### Style traits considered

Despite its strong dependence upon a melodic and harmonic language grounded on close harmony and the diatonic scale,<sup>12</sup> Hawaiian polyphony of that period boasts some innovatively unorthodox vernacular traits that transcend those structures (i.e. characteristic neither of Barbershop nor of congregational choral singing). While neither an attempt to codify traits nor to analyze the structure of each style component in minutia, the object here is, rather, to give their general description and indicate where in the recordings they will be encountered. These consist mainly of (but are not limited to) the attributes shown in the following table (Table 1).

Typically, contrapuntal elements and harmonic deviations are frequently superimposed on the close harmony, either interrupting or becoming part of it. In most instances, the voice-leading draws upon close spacing of vocal lines; this often connotes well-blended harmony with three- or four-part density where one feels the loss of individuality between parts, making it difficult to distinguish voice-to-part relationships. As a result, passing tones often coincide between voices, in parallelism. Another general consideration that bears greatly on harmonization in these recordings is that the melody is nearly always changed from the existing written versions of a song; because this is consistent, I will point out only cases where performances adhere to, or more obviously approximate, score notation. Otherwise, four-part harmony with the possibility of a fifth or sixth voice in overlay (generally, five in HQ, and six in IW), can be assumed as the norm. This also constitutes the folklorization of songs, published as various 'hulas.<sup>13</sup>

### Their application: an observation of style

We shall discuss these examples by informally ordering them according to three basic tendencies, beginning with heterophonic descant, followed by homophonic parallelism, rhythmic counterpoint, and the amalgamation of the three together. In addition, Table 2 provides a quick reference, identifying the recording from which the example originates, key characteristics and the time-index of their location on each track.<sup>14</sup>

*Halona* constitutes a rare example of the early polyphonic style with seemingly heterophonic treatment. Encountered across several available examples, its unique use of triple meter is recurrent

---

<sup>11</sup><http://adp.library.ucsb.edu/index.php/talent/detail/53995> (accessed 28 March 2016)

<sup>12</sup>For an explanation of its origins, progression and trajectory in the US, see: Gage Averill, "Close Harmony Singing", *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World, Part 1, Volume 2: Performance and Production*, Shepherd, Horn, Laing, Oliver, Wicke Eds. (Continuum, 2003; London and New York), 122-125.

<sup>13</sup>Not without inconsistencies, these are either anonymous or spuriously ascribed to a composer or arranger, which make it difficult to accurately determine their authorship.

<sup>14</sup>Recordings of Hawaiian Quintette (1913), Wailana, Moanalua, Aiaihea, Waialae; and Toots Paka's Hawaiian Troupe (1914), Toots Paka Medley used courtesy of Sony Music Entertainment.

in the three studied songs of the fifty-four ascribed to them.<sup>15</sup> Ellis alters the melody as scored (a strophic sixteen-measure verse with no separate chorus). Lending a feeling of descant, an ebullient top harmony soaring over a lead and third part can be heard in three audible voices overlapping in what seems more like heterophonic counterpoint, while the two uppermost parts move in tandem over an almost inaudible bass to a rustic-sounding resolution on an open 5<sup>th</sup> (audio ex. 1, 2).<sup>16</sup>

Styles certainly evolved in the ensuing decade since the early period, just as renditions vary from ensemble to ensemble (as if from village to village). But failing recorded examples of early numbers, we turn to those repeated by later groups. Against the lyrical heterophonic treatment of the Ellis numbers, the Hawaiian Quintette blends techniques common in choral antiphony and responsorial singing in *Tomi, Tomi*, with those traditionally applied to Hula, at once a reasserting Hawaii's musical roots in unaccompanied song: the 'pattering' call-and-response solo, replete with trochee and trochaic substitution and off-beat syncopation is followed by dense syllabic overlay and boisterous interjections among all parts in the chorus; enunciated plosives betray Kaiawe's chant technique, compared to Paka's diction and lyrical vocalism in the chorus (audio ex. 3, 4). The recorded texts seem largely improvised, and only loosely based on the printed ones, often augmenting the number of syllables per measure, considerably. The polyphonic/contrapuntal accentuation is largely constituted of a series of accents and dynamic stresses (by delaying the onset of notes or extending their duration without altering the tempo).

Thus, even in the absence of conspicuous harmonic divergences from the embedded nineteenth-century compositional devices (in the works of Kalakaua, Liliuokalani, Nape, etc.), rhythmic variation and syncopation incorporated between the voices assert themselves as typical of the Hawaiian language, and therefore, its traditional folk style.<sup>17</sup> This rhythmic punctuation strongly contributes to a performative folklorization of previously published titles, given the language's predominance of rhythmic attributes, as in *Tomi, Tomi*. This is greatly extended in *Aiaihea* ("hula shouting song"). Here, the ensuing rhythmic counterpoint within the close-harmonic structure, and overlapping of voices, emphasize and adhere closely to Hawaiian's agogic tendencies, drawing their peculiar rhythm and syncopations from stresses in the language (especially when described as 'Hula') (ex. 5). Similar to the more moderate *Aiaihea*, but consisting of a repeated four-measure melody minus the call-and-response, *Moanalua* (att. Nape) applies rhythmic variation (syncopation) after repeated phrases in some parts, over a bed of straight, close harmony, and bass pedal point. Improvised Hula interjections and pulsated syncopations cause interruptions, varying the texture against a 'cascade' of layered voices moving in tandem, where occasional liberties taken amid straight close harmony lead to a neighbor tone suspension of 6<sup>^</sup> resolving in 5<sup>^</sup> (over a tonic pedal) (ex. 6).

<sup>15</sup>Want of evidence prevents my postulating my hypothesis of a possible connection to Portuguese harmony, where a waltz-time counter-melody is peppered by a distinctive style of strumming.

<sup>16</sup>This technique is also manifest to similar effect in *Hui Hui A'uhuai* (Victor 15028, matrix 1164) and *One, Two, Three* (Victor 15014, matrix 1150), each in the same triple meter; the latter is usually credited to one Jack Alau (alt. Aliau, Allen), which I believe to be a pseudonym for John Ellis (with lyric by Sylvester Kalama). In contrast to the strophic *Halona*, each of these contains a verse and chorus (AB) structure. *Hui Hui A'uhuai* has not yet appeared in any other form, and possibly also originates with Ellis. Furthermore, while I am inclined to perceive some of these traits as indicative of outside influences of possible Portuguese origin, their consideration awaits future study which lies beyond the paper's present scope.

<sup>17</sup>Kanahele and Berger, 2012; 22 demonstrates how bidirectional triadic movement, large intervallic leaps and repeated note patterns constitute "signature traits of Hawaiian music."



One of the more typical, but apparently innovative, deviations of close harmonic convention comes with the introduction of freer improvised harmonies based on parallel triads. Of two versions of *Waialae*, the first (c.1911) rendered by the Kaai Glee Club is a good example of folksy Ibero-American sounding waltz,<sup>18</sup> while the Hawaiian Quintette's version is closest to the score, with the soloist taking liberties similar to Clark's in the verse (audio ex. 7, 8). The differences in harmonization (due chiefly to variations of the melody, which consistently appears to have been rewritten or arranged for the soloist's lower range, with parallel chords emerging differently as sung across both versions), is indicative of separate performance styles: the first avoids a final parallel 5th from above (but allowing it from below) in favor of other dissonances against the dominant; conversely, the second openly embraces it, almost effacing the dominant chord.<sup>19</sup> In *Wailana* (The drowsy waters), a particularly striking downward progression with stark chord changes is practically unprecedented in other recordings (audio ex. 9). Other prominent instances of consecutive chords (e.g. root position and/or second inversion triads against otherwise rhythmically synchronic close harmony) – after *Waialae* and *Wailana* – come with the Hawaiian Quintette's *Kuu Home* (My Home). Based on the aforementioned 'plantation' song-form, a long solo cantilena and subsequent bridge in the relative minor precede the ensemble's entrance for the chorus (repeated once) (audio ex. 10).

Harmony by imitation, where the melody is taken up by a part above or below overlapping into the next, or on subsequent beats of the same measure, constitutes another feature and bespeaks the elaborate nature of Hawaiian music during this period. Compared to similar treatment in both West selections, the initial melody of *Toots Paka Medley* also proceeds with the interesting layering of voices, as in *Aiahea*. However, despite the additional jarring harmonic progressions over limited parallel movement, it corroborates a preferred avoidance of consecutive chord or fifth passages in Paka's renditions (audio ex. 11). By contrast, the Hawaiian Quintette would appear to have pioneered the clear application of triadic parallelism, which later became an emblematic fixture of US style.<sup>20</sup>

'*Ainahau* presents a synthesis of components. After illustrating the possible influence of Ellis' *Halona* (albeit with a bouncy hula in 4),<sup>21</sup> and being similar in harmonization (especially at top), its less close-harmonic, more contrapuntal style shows its true polyphonic nature in the use of

---

<sup>18</sup>Kanahele and Berger, 2012; 460 calls Bandmaster and flautist Maj. Mekia Kealakai (1867-1944) "an eclectic composer" and *Waialae* "a Spanish-style waltz," dating its composition to 1902

<sup>19</sup>Without attempting to pinpoint outside ethnic origins (comparatively), let us assume in this case that parallel chords are a factor inherent of Iberian influences in the widest possible sense (be they Portuguese via Madeira, or 'Spanish' via Mexico and the *Paniolos*); I have also observed them in Alpine (i.e. Tyrolean) idioms as parallel triads, in zither accompaniments and voice-leading. For an affirmation of how "Block-like parallel movement in three-note or more-note chords" and "parallel triads abound ... in Italy and in the choral part singing of Germany and the Alps, as they do in other "ear-born" choral and instrumental traditions," see: David Reck, *Music of the Whole Earth* (New York: Da Capo Press, 1977), 292.

<sup>20</sup>The use of parallel fifths will eventually become ubiquitous in the Western US 'cowboy' singing that will develop and have its apogee in the 1930s. This may entail less a transference between workers migrating between different cow-herding cultures, than the probable influence of Hawaiian musicians on their Mainland counterparts. Yet, the question of a convergence of traits drawn from the vernacular singing style of Mexican *vaqueros* (cowhands, or *paniolo*, in Hawaiian), Portuguese field hands and theatrical 'minstrels' begs closer scrutiny. The proper historical context may help foster a better understanding of the music's development out of the early twentieth century.

<sup>21</sup>Nowadays, modern performers tend to prefer slower tempo in their renditions of older songs; in the case of '*Aianahau*, this often means over-sentimentalizing the already nostalgic lyrics about Princess Kaiulani's home.

canonic imitation and in its almost formulaic emulation of the Ellis' countermelody model with a final cadence of descending parallel triads (audio ex. 12). Conversely, their recording of *Meleana'e* (Hula) manifests everything but descending parallel triads: the syncopation is accentuated as other voices are added in the style of HQ's Hula renditions; in subsequent verses, improvised variants in all voices ensue after several repetitions, with a voice (often the lead or one carrying the principal melody line) interpolating variations with different notes (audio ex. 13).

### Conclusions and appeal for further related studies

An effort to compare the songs as recorded to available scores proved an enlightening, and necessary methodological challenge;<sup>22</sup> moreover, source scores for several important pieces still elude us.<sup>23</sup> Record labels may indicate generic distinction (particularly on Victor recordings), grouping some songs into types as either compositions or un-credited 'ethnic music.' But this proves unreliable when performance practice allows for improvisation beyond formal composition and arrangements, which – stylistically – can lend or amplify ethnic character. While many pieces of repertoire were certainly formally arranged, further evidence of a performativity-driven production arose when checking against available scores. Discrepancies abound between recorded versions of published songs. *Tomi Tomi*, for instance, is practically a different composition (in text and music) than that in the surveyed recordings, all of which are consistent with each other, whereas, *Moanalua* is credited to David Nape (1870-1913) on the label, but not related to it.<sup>24</sup> Similarly, a solitary arrangement of *Halona* puts the melody in the top voice bearing no resemblance to the two distinctly different countermelodies given by John Ellis and Irene West, respectively. Many other early songs had certainly undergone a great deal of transformation by the time they were assimilated into the repertoire of modern ensembles, often with changes in the original text order and formal structure. The score to '*Aianahau* (audio ex. 14), while betraying some of the harmonic peculiarities of the *Himani*, does not approach the folk-like treatment given it in the West recording. All this reaffirms that 1. harmonic peculiarities heard in these recordings did not likely stem from formal composition, and 2. their presence bespeaks a recent or contemporaneous shift towards a developing Hawaiian vernacular or folk-paradigm at an important phase in its evolution. This may be because: 1. many of these songs were either written and published or arranged with piano accompaniments before new, foreign instruments and folk-styles (e.g. Portuguese) were absorbed into the musical culture during Tartar's second period (or early in the third) under the still strong influence of the *Alii* (royal/noble) composers; and 2. their recorded performances involve an emergent folk paradigm

<sup>22</sup>Examined sources include the following: *The Aloha Collection of Hawaiian Songs* (Chas. A.K. Hopkins, ed./arr.; Boston: O. Dittson, 1899); D. Nape, *Tomi Tomi*, *Moanalua*; J. Elia, *Halona*, Princess Princess Miriam Likelike (1851-87), '*Aianahau*. The collection *Famous Hawaiian Songs*, A.R. ["Sonny"] Cunha (1879-1933), ed. (Honolulu: Bergstrom Music Co., 1914), containing: Maj. Mekia Kealakai (1867-1944), *Waialae* (arr. Sonny Cunha; © 1914) and *Halona* (atr. J.Elia, arr. Sonny Cunha; © 1902), without harmonization. *The Royal Hawaiian Collection* (Honolulu: Hawaiian News Co., Ltd., 1907/1914), containing: a four-part *Halona*, and without harmonization, *Meleana 'E*, *Waiala-na* (© 1907), *Waialae* (©1907), [*Nani wale kuu home*] '*Aianahau*

<sup>23</sup>It should perhaps be noted here that after the elusive *Hiuhiu ahuaui*, Nape's *Kuu Home* (or "Old Plantation") has proven the most difficult to locate; no score has yet surfaced.

<sup>24</sup>Paka's Edison recording of *Tomi, Tomi* credits a Solomon Hailama, which, though unknown, would explain the difference between record and score. Though Kanahale and Berger, 572-573 avers Nape's use of interesting harmonies, beyond a rustic-sounding chord amid the close harmony of *Tomi Tomi*, the absence of notated evidence of the consecutive triadic motion in the *Kuu Home* recording begs further inquiry into the sources and origins of such arrangements.

that incorporates both native and immigrant style components. As shown, this does not imply that formal harmonies were not adhered to when the case warranted; but the propensity for deviating from them by supplanting rustic formulae is undeniable and lasting.

In the end, while it is tempting to identify outside influences, it is necessary to accept that an amalgam of ethnic styles weaves a tapestry too complex to unravel and isolate in the space of a paper. However, we should begin looking more closely into several facets of the development of Hawaiian harmony and polyphonic singing at the turn of the twentieth century, which to date does not appear to have been studied in terms of rhythm, song-type or elements of Portuguese musical influence, for instance (to say nothing of the *paniolos*, Mexican *vaqueros* or cowherds, present from 1830s to 1860s).<sup>25</sup> It is therefore essential to note that the Portuguese, who began arriving in Hawaii from Maderia in the late 1870s, immediately introduced not only their musical instruments, but surely also their traditions of song and dance. As a result, approaches to performing and style began changing dramatically by the 1880s, when many of our musicians were formed, and which, undoubtedly, must have paved the way to the formation of the new type of troubadour ensemble –represented here – by the 1890s. Thus, as a developing vernacular tracing its own peculiarities and identity, the Hawaiian harmony-melody complex becomes unique unto itself during a time when vocal harmony is still indispensable to it, and the music begins influencing itself progressively through live and recorded performance.

### References

- Tatar, Elizabeth. (1982). *Nineteenth Century Hawaiian Chant*. Honolulu: Bernice Pauahi Bishop Museum.
- Elizabeth, Tatar. (1982). *Nineteenth Century Hawaiian Chant*. Honolulu: Bernice Pauahi Bishop Museum.
- Andersen, L.E. and Malcolm Rockwell T. (1996). "Hawaiian Recordings: The Early Years". In: *Victrola and 78 Journal* #7, Winter 3.
- Kanahele, G.S. and Berger, J. (2012). *Hawaiian Music and Musicians: An Encyclopedic History*. Honolulu: Mutual Publishing.
- Discography of American Historical Recordings*, <http://adp.library.ucsb.edu> (DAHR).
- Averill, Gage. (2003) "Close Harmony Singing". In: *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World. Part 1, Volume 2: Performance and Production*. Shepherd, Horn, Laing. Editor: Wicke, Oliver. London and New York.
- Reck, David. (1977). *Music of the Whole Earth*. New York: Da Capo Press. *The Pacific Commercial Advertiser*, Honolulu, 1905.

---

<sup>25</sup>Kanahele and Berger, 1-2 postulates this group's influence on song in Hawaii.

**Table 1**

**Attributes of Hawaiian Polyphony**

<b>Attributes of Hawaiian Polyphony*</b> <b>ჰავაიური პოლიფონიის დამახასიათებელი თვისებები*</b>	
<b>Contrapuntal Elements</b> <b>კონტრაპუნქტული ელემენტები</b>	
<b>Melodic</b> (related to pitch) <b>მელოდირი</b> (დაკავშირებული ბგერათსი- მაღლებრიობასთან)	<b>Rhythmic</b> (related to text/language) <b>რიტმული</b> (დაკავშირებული ტექსტთან/ენას- თან)
⇒ Descant Countermelody ⇒ დისკანტური პოლიფონია  ⇒ Heterophony ⇒ ჰეტეროფონია  ⇒ Homophonic parallelism ⇒ ჰომოფონიური პარალელიზმი  ⇒ Parallel triads descending/ascending ⇒ პარალელური სამხმოვანებები დაღმავალი/აღმავალი  ⇒ Three-or four-part density of voices ⇒ ხმათა სამ- ან ოთხხმიანობა  ⇒ Ostinato ⇒ ოსტინატო  ⇒ Pedal point ⇒ საორგანო პუნქტი  ⇒ Overlapping of parts or voices ⇒ ხმათა გადაჯვარედინება  ⇒ Harmony by imitation ⇒ პარმონია იმიტირებით	⇒ Variation improvised and repetition ⇒ იმპროვიზაციული ვარირება და განმეორება ⇒ Density of syllabic overlay across parts ⇒ ხმათა შორის მარცვლების შეთავსება/დაფენა ⇒ Patter (like recitative) ⇒ სწრაფსათქმელი (რეჩიტატივის მსგავსი) ⇒ Trochee and trochaic substitution ⇒ ტროქეისა და ქორეის ჩანაცვლება  ⇒ Syncopation (off-beat) ⇒ სინკოპები (ტაქტის სუსტ წილზე)  ⇒ Note extension (without tempo alteration) ⇒ ნოტის ჟღერადობის გაგრძელება (ტემპის ცვლილების გარეშე ) ⇒ Alternating stress and agoic accentuation ⇒ ცვალებადი აქცენტებით აგოგიკური ხაზგასმა ⇒ Delayed note onset ⇒ შეკავებული/შენელებული ნოტი დანწყება ⇒ Verbal interjections/shouts and cries ⇒ ვერბალური წამოძახილები/ყვირილი და ტირილი

<p><i>Harmonic Elements (influenced by above)</i></p> <p><b>ჰარმონიული ელემენტები (ზემოაღნიშნულით გამომწვეული)</b></p>	
⇒	<i>Triadic harmony</i>
⇒	სამხმოვანების ჰარმონია
⇒	<i>Parallel chords</i>
⇒	პარალელური აკორდი
⇒	<i>Consecutive or parallel fifths</i>
⇒	პარალელური კვინტები
⇒	<i>Open/bare intervals (4th or 5th in parallel motion)</i>
⇒	აკორდები მხოლოდ კვინტით, ტერციის გარეშე (კვარტების ან კვინტების პარალელური მოძრაობა)
⇒	<i>Suspensions of 4<sup>th</sup> or 6<sup>th</sup> (e.g. above a major tonic triad)</i>
⇒	კვარტის ან სექსტის შეკავებები (მაგალითად, მაჟორული ტონიკური სამხმოვანებისთვის)
⇒	<i>Pedal notes (in voices other than bass)</i>
⇒	პედალური ბგერები (ბანის გარდა სხვა ხმებში)
⇒	<i>Neighbor tone anticipation</i>
⇒	მეზობელი ტონის წინმსწრები ბგერა
⇒	<i>Parallel intervals</i>
⇒	პარალელური ინტერვალები
⇒	<i>Non-chordal passages</i>
⇒	არაკორდული პასაჟები

\* While certainly not exhaustive, the attributes named above reflect the most salient traits to be found in the examples presented here, and are offered as a point of departure for further study.

ზემოთ ჩამოთვლილი დამახასიათებელი თავისებურებები ასახავენ აქ წარმოდგენილ ნიმუშებში არსებულ ყველაზე მკაფიოდ წარმოჩენილ თავისებურებას და შემდგომი კვლევის ათვისების წერტილის სახითაა შემოთავაზებული.

სქემა 2 – ჩანერილი ნიმუშების აღწერილობა

Table 2 – Descriptive Guide to Recorded Examples

Descriptive Guide to Recorded Examples			
Version/Title	Record Nr.	Characteristics	Time Index
EB/ <i>Halona</i>	V-15017, 1153	Triple meter: descant countermelody, homophonic parallelism, open 5 <sup>th</sup> სამწილადი მეტრი: დისკანტური კონტრმელოდია (კონტრაპუნქტი), ჰომოფონური პარალელიზმი, წმინდა კვინტა	0:41-1:16; 1:52-2:27; 2:44-3:01
EB/ <i>Hiu hiu a uwahi</i>	V-15028, 1164	Triple meter: compare with <i>Halona</i> (descant, countermelody), suspension სამწილადი მეტრი: შედარება <i>Halona</i> -სთან (დისკანტი, კონტრაპუნქტი), Dშეკავება	0:34-1:08; 1:41-2:14; 2:30-3:02
HQ/ <i>Tomi, Tomi</i>	V-65340, B13117	Fast Hula, duple meter: parallel 4ths-5ths, call-response, interjections სწრაფი ჰულა, ორწილადი მეტრი: პარალელური კვარტები-კვინტები, მოძახილი-პასუხი, წამოძახილები	consistent throughout
TP/ <i>Tomi, Tomi</i>	E-1917, take 2	შედარება ზემოთ მოყვანილთან: ჰულა, ორწილადი მეტრი: შედარება w/HQ ვერსიასთან.	consistent throughout
HQ/ <i>Aiaihea</i>	V-65349, B13162	Moderate Hula, duple meter layering, suspend 6 <sup>^</sup> over 5 <sup>^</sup> , improvising rhythmic variations, compare to, ex. 5 ზომიერი ჰულა, ორწილადი მეტრი, შეკავებული სექსტა შეკავებული კვინტის თავზე, იმპროვიზებული რიტმული ვარიაციები, შეად. მაგ. 5-თან.	0:52-2:14
HQ/ <i>Moanalua</i>	V-65341, B13144	ნელი ჰულა, ორწილადი მეტრი; იმიტაცია, აქცენტირებული რიტმული ვარიაცია, სინკოპირება, იმპროვიზებული ვარიანტები	0:46-1:07; 1:19-1:40
EK/ <i>Waialae</i>	C-Y30, 21323	Moderate Triple meter, parallel intervals, improvised harmonies ზომიერი სამწილადი მეტრი, პარალელური ინტერვალები, იმპროვიზებული ჰარმონიები	0:40-1:20;

HQ/Waialae	V-65345, B13116	Compare to above: adds parallel triadic progressions, parallel triads შედარება ზემოაღნიშნულთან: დამატებულია პარალელური სამხმო- ვანების თანმიმდევრობები, პარალე- ლური სამხმოვანებები	0:34-0:40; 1:23-1:39;
HQ/Kuu home	V-65348, B13145	Ballad, duple meter: close harmony sus- pended, 6" over 5", bi-directional parallel triadic chord movement ბალადა, ორნილადი ზომა: ჰარმონია კინრო განლაგებაში, შეკავებული სე- ქსტა გადანწყვტილი კვინტაში, პარა- ლელური სამხმოვანების აკორდების ორმიმართულებიანი მოძრაობა	1:37--3:31
HQ/Wailana	V-65339, B13154	Hula, duple meter: 4" or 6" suspension; downward progression, parallel fifths open, parallel triads ჰულა, ორნილადი ზომა: კვარტის ან სექსტის შეკავება, კვარტის ან სექს- ტის შეკავება; დაღმავალი აკორდული თანმიმდევრობა, პარალელური კვინ- ტები, პარალელური სამხმოვანებები, კვინტაკორდები	0:41-0:59; 1:37-1:55; 2:32-3:07
TP/Halona	V-67418, B15352	Triple meter: compare to Ellis version; uniquely contrapuntal, parallel chord movement სამნილადი მეტრი, შედარება ელისის ვერსიასთან; ერთადერთი კონტაპუნ- ქტული, პარალელური აკორდული მოძრაობა	2:28-2:32
TTP/Toots Paka Medley	V-67027, B15104	Hula, duple meter: imitation, overlapping voices; non-chordal voice-leading; rhyth- mic counterpoint, ჰულა, ორნილადი მეტრი, იმიტაცია, ხმათა გადაჯვარედინება; არაა- კორდული ხმათა სვლა; რიტმული კონტრაპუნქტი; არაკორდული ხმათ- ასვლა	1:01-1:26; 1:39-1:50; 2:12-2:39

IW/'Ainahau	V-17864, B15511	Fast Hula, duple meter: countermelody, imitation, suspension; variation in second verse  სწრაფი ჰულა, ორნილადი ზომა: კონტრაპუნქტი, იმიტაცია, შეკავება; ვარიაცია მეორე კუპლეტში	0:38-1:12
IW/Meleana 'e	V-17864, B15530	Slow, duple Hula: rhythmic counterpoint, syncopation, trochee, 6" to 5" suspension, improvised variation  ნელი, ორნილადი ჰულა: რიტმული კონტრაპუნქტი, სინკოპირება, ტრო- ქეი, კვინტისკენ სესტის შეკავება, იმპროვიზებული ვარიაცია, კვინტის სესტით შეკავება. რომელიც კვინტა- ში წყდება.	0:21-0:29; 1:54-2:03; 2:10-2:42

Legend of Abbreviations

აბრევიატურა

Performers:

შემსრულებლები:

Ellis Brothers Glee Club (EB), Hawaiian Quintette (HQ), Kaai Glee Club (EK), Toots Paka Hawaiian Troupe (TP), Irene West Royal Hawaiians (IW)

Record Company

ხმისჩამწერი კომპანიები:

Victor (V), Columbia (C), Edison (E). The record's catalogue number is entered first, followed by the matrix number and separated by a comma.



## იტალიურ-ალბანური მრავალხმიანი სიმღერის უპანასკნელი 60 წლის მონაცემები

### I. შესავალი: ერთხმიანობასა და მრავალხმიანი სიმღერის მარტივ მეთოდებს შორის

არბერეშული (Arbëresh) პოლიფონიის განსაკუთრებული ფორმის სტრუქტურული ანალიზით დაკავებული მეცნიერები თანხმდებიან იმაში, რომ იგი არ წარმოადგენს მხოლოდ ინტერფერენციულ დიაფონიას, როგორც ეს ბულგარეთის ზოგიერთი რეგიონიდან (როგორიცაა, მაგალითად, შოპენი და პირინი) ვიცით; იგი, ასევე, წარმოადგენს, მეტწილად, ორ ხმას შორის, ან ზოგიერთ სამხმიან სიმღერაშიც, ურთიერთქმედების სხვა ფორმებს. ხშირად მარტივი ინტერვალები – ტერციები და სექსტები ინტონირებულია საკმაოდ დისონანსურად; იმგვარად, რომ ისინი გადაწყდებიან მხოლოდ საპირისპირო მოძრაობით, მაშინ, როდესაც მოძრაობენ ოქტავებისკენ, კვარტებისკენ, ან კვინტებისკენ, ანდა უნისონებთან, კვარტებთან, კვინტებთან მიახლოებით. კონსონანსები, როგორც ჩანს, განისაზღვრება უფრო ინტერვალების „პითაგორული“ ინტონაციით.<sup>1</sup> მეორე შესაძლებელი მიდგომაა ალბანური და იტალიურ-ალბანური მრავალხმიანი სიმღერის ფორმების კომპარატიული შესწავლა (Ahmedajja, 2009; Pano, 2003).

ჩემი სტრატეგიაა გავიაზრო მრავალხმიანი სიმღერა, როგორც მოდალური ერთხმიანობის პეტეროფონიული გზით სიმღერა. ზოგჯერ ზოგიერთი ჩანაწერი მრავალხმიანი სიმღერის ნიმუშად აღიქმება, მაგრამ ის, ასევე, შეიძლება ჩაითვალოს უნისონური სიმღერის ნაირსახეობად; ზოგიერთი მომღერალი სტრუქტურულ ერთეულებს ქმნის თავისი ხმის არტიკულაციის შეწყვეტის, რაც სხვადასხვა რეგისტრების დაპირისპირებით, ასევე, პარალელური ხმებით ან დროებითი ბურდონით, ხაზს უსვამს კილოს გარკვეულ საფეხურებს.

1961 წ. ლინგვისტმა და დიალექტების ექსპერტმა ჯუზეპე ტ. განგალემ სოფელ სან ნიკოლა დელ'ალტოში ჩაიწერა მრავალხმიანი სიმღერა. განგალე ამბობს, რომ იგი იწყება მოდალური მონოდიით და ვითარდება მის ფარგლებს გარეთ (Belluscio, 1998). (აუდიომაგ. 1, მაგ. 1).

მესამე განმეორებისას მოკლე მელოდიური ლექსი იმღერება ორ ხმაში, მაშინაც კი, თუ ეს მრავალხმიანობა ბურდონული ფუნქციის მქონეა. ეს, ძირითადად, მოტივირებულია ფრიგიული მელოსის (ან mesos tetartos, მხოლოდ მიკროტონური ინტონაცია არაა იმდენად დაბალი) კილოური სტრუქტურით. ორნამენტების არტიკულაცია ყველაზე ადეკვატურად ნევმებით ჩაიწერება.

ჩემი გამოცდილებით, ზეპირი ტრადიციის მატარებელი მომღერლების მიერ მრავალხმიანი სიმღერა ხშირად არ აღიქმება, როგორც ასეთი. მრავალხმიანობაში სიმღერისას, ისინი, როგორც წესი, საკუთარი მეხსიერებიდან მარტივად ასრულებენ მხოლოდ ერთ ასპექტს. როგორც ამგვარი მრავალხმიანი შესრულება, ისე მისი რთული

<sup>1</sup> თავის ფუნდამენტურ კვლევაში ინოჩენცო დე გაუდო ყურადღებას ამახვილებს იმ ფაქტზე, რომ სამხმიანი სიმღერები უფრო ორი ორხმიანობის ურთიერთქმედების სახითაა ორგანიზებული, სადაც ერთ-ერთი ხმა წამყვანია, მაშინ, როდესაც მეორე და მესამე ხმას შორის ნაკლები ინტერაქციაა. De Gaudio, I., 1993. *Analisi delle tecniche polifoniche in un repertorio polivocale di tradizione orale: i vjersh delle comunità albanofone della Calabria, Modena Italia*: Mucchi.

ნაირსახეობაც, თავდაპირველად გამომდინარეობს იმპროვიზაციიდან, ტრადიციული სიმღერის მუსიკალური სტრუქტურიდან.

არბერეშული მრავალხმიანობა (*polivocalità, musica a più parti*) წარმოადგენს ბალკანური მრავალხმიანობის ნაირსახეობას, რომელიც დამახასიათებელია ალბანური ეთნოსისთვის, ზოგიერთი კოლეგა მას მოიხსენიებს ორიგინალური სახელწოდებით *vjersh* ან *vjesh*.<sup>2</sup> აქ, რეალურად, ბევრ ჟანრშია წარმოდგენილი მრავალხმიანობის აღნიშნული დამახასიათებელი ფორმა. ეს ჟანრებია: *stornelli* (სასიყვარულო სიმღერა), *canti di sdegno* (განხეთქილების სიმღერა), *canti nuziali* (საქორწილო სიმღერა), *kalimeret* (საპროცესიო ქმედების თანმხლები სიმღერა, რომელიც მთელი ვნების კვირეულის განმავლობაში სრულდება), *vallja* (პატრიოტული ცეკვის ნაირსახეობა, რომლის დროსაც მომღერლების ორი ჯგუფი ერთმანეთს გადაკვეთს ერთ ქუჩაზე) და სხვა საპროცესიო ქმედების თანმხლები სიმღერები და ა.შ. ალბანეთის მსგავსად, ეს სიმღერებიც, ასევე, სრულდება არაფორმალურ შეხვედრებსა და დღესასწაულებზე, როდესაც მეგობრები, მეზობლები ან ნათესავები ხვდებიან ერთმანეთს.

### 1. ადგილობრივი ტრადიციების დაკნინება, დოკუმენტირებული 1950-იანი წლებიდან გაკეთებულ ჩანაწერებში

არბერეშის თემში 1950-იანი წლების შემდეგ გაკეთებული საექსპედიციო ჩანაწერები საშუალებას იძლევა შევისწავლოთ მრავალხმიანი სიმღერის მონაცემები. ასევე კოლექციების სია, რომელიც ხელმისაწვდომი იყო ჩემთვის და ჩემი კვლევის საფუძველს წარმოადგენს.

ძირითადად, სახეზეა არა სწორბაზოვანი განვითარება, არამედ კლების, დაღმასვლის მხოლოდ ძირითადი ტენდენცია. იგი, მეტწილად, განპირობებული იყო გლობალიზების გავლენით და განათლების სამინისტროს მცდარი კურსით, რაც სრულიად ჩავარდა ბერლუსკონის რეჟიმის დროს. 2007 წლიდან დიალექტის გაკვეთილები ოფიციალურად ამოღებულ იქნა სასწავლო პროგრამებიდან (როგორც ჩანს, ფულის დაზოგვის მიზნით, მაგრამ ამან დიდი დანაკარგი გამოიწვია – ბევრმა ადგილობრივმა თემმა დაკარგა ფინანსური მხარდაჭერა მას შემდეგ, რაც საკმარისად არ ზრუნავდნენ ეთნიკურ უმცირესობებზე). მეორე მხრივ, 2007 წელი, ასევე, მნიშვნელოვანი წელი იყო იმ კერძო ინიციატივებისათვის, რომელიც უყურადღებო პოლიტიკოსებით გამოწვეულ დრამატულ ცვლილებებზე რეაგირებდა.

რაც შეეხება ერთი თემის ადგილობრივ ტრადიციებს, თითოეულმა ტრადიციამ უნდა გაიაროს მკვეთრი ცვლილებები, განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც პასუხისმგებლობა შემდეგი თაობის მომღერლებზე მოდის.<sup>3</sup> რაც შეეხება პრობლემატურობას, რასაც ვაკვირდებით, შესრულებების ჩანაწერებით ყოველთვის არ დასტურდება, რომ ადრეული ჩანაწერები მეტად კომპეტენტურია მომღერლებს შორის; მაგრამ ეჭვსგარეშეა, ისინი ადასტურებენ, რომ ზოგიერთი სიმღერა ქრება და ხშირად სასიმღერო რეპერტუარი უფრო მცირდება, მაგალითად, ფრანშინეტოს მეორე მრავალხმიანი *vallja*-ს მსგავსად.

<sup>2</sup> ფაქტობრივად, *vjersh* უბრალოდ ნიშნავს ლექსს, ზოგიერთ სოფელში ის აღნიშნავს მრავალხმიანი სიმღერის კონკრეტულ ფორმას, ლუნგროში კი – სიმღერას, რომელიც გუდასტვირით სრულდება.

<sup>3</sup> ეს კონფლიქტები ძალიან დეტალურადაა აღწერილი სან ბაზილეს ტრადიციასა და დიდი ხუთშაბათის მწუხრზე *kalimeret*-ის სიმღერასთან დაკავშირებით. ასევე, დავაკვირდით, რომ ზომა შეიცვალა 1977 წლის საექსპედიციო ჩანაწერებისა და იმ ცოცხალი ტრადიციის გათვალისწინებით, რისი ფიქსირებაც შევძელით ბოლო წლების განმავლობაში. Belluscio, G., Conforti, E., Gerlach, O., 2015. Multipart Singing in Paraliturgical Music (Kalimere) in the Calabrian Arbëresh Communities of San Benedetto Ullano and San Basile. In «Multipart Music: Individuals and Educated People in Traditional Multipart Music Practices» Proceedings of the Third Symposium of the ICTM Study Group for Multipart Music, Budapest, 2013. Budapest: Research Center of Humanities, 142–169.

პირველად იგი ჩანერა დიეგო კარპიტელამ 1954 წ., მოგვიანებით კი – იტალო ელმომ.<sup>4</sup> დღესდღეობით, როგორც საკუთარი საექსპედიციო კვლევისას დავადგინე, მის ნაცვლად მხოლოდ სხვა, ერთი ჩივიტასთან ახლოს მყოფი, *vallja* არის წარმოდგენილი.<sup>5</sup>

## 2. ადგილობრივი მრავალხმიანი ტრადიციის აღორძინება

არბერეში სრულიად მოულოდნელად აღმოჩნდა იმ ენების წითელ სიაში, რომელთაც საფრთხე ემუქრებათ. 2006 წელს, როდესაც ჯანი ბელუსკომ დამპატიჟა სან ემეტრიო კორონეზე მოგზაურობაში (იგი ორთოგრაფიისა და გრამატიკის საკითხების განხილვის მიზნით ხვდებოდა სკოლის მასწავლებლებს), ჩავინერე მასწავლებლები. მაშინ ვერ მივხვდი, რომ ეს შეხვედრა ერთ-ერთი უკანასკნელი იყო, ვინაიდან შემდეგ წელს ყველა მასწავლებელი უმუშევარი გახდა. მხოლოდ წლების შემდეგ, როდესაც რომში, საპიენცის უნივერსიტეტში შევხვდი დიალექტების ექსპერტს, მივხვდი, რომ სიტუაცია დრამატულად შეიცვალა. მათ ენის ცოდნასთან დაკავშირებული სერიოზული შედეგების შესასწავლად შემოგვთავაზეს პროექტები და მხოლოდ ჩემს სფეროში დისკუსიის შემდეგ ლიად დაიწყეს საუბარი პრობლემებზე, რომლებზე საუბარს თავს არიდებენ, ვინაიდან კითხვის ქვეშ დგება მთელი მათი მუშაობა. ჩემი პირველი ჩანაწერის გაკეთებიდან ათი წლის შემდეგ, ვიკვლევ რა მრავალხმიან სიმღერას, შემიძლია ვთქვა, რომ არსებობდა ამ მსოფლიო მემკვიდრეობის მუსიკალურ ნაწილზე ზრუნვით გამოწვეული ბევრი სხვადასხვა ნამოწყება და ინიციატივა.

### 2.1. მარია ლაურიტოს ინიციატივა სპიქსანასთან დაკავშირებით

ერთ-ერთი მათგანი დაიწყო 2002 წელს სპეცანო ალბანეზუმი (Spezzano Albanese – Spixana) (Laurito, 2002). მარია ლაურიტომ შეისწავლა კალიმერეტის (*kalimeret*) ტექსტი, თუმცა ამ სფეროს ზოგიერთი ლინგვისტი არ ენდობოდა ტექსტების მისეულ რედაქციას. მიუხედავად ამისა, ერთ-ერთი კალიმერას მოსმენისას მყისვე მეცნო მელოდია ვინჩენცო ლა ვენას 1992 წ. საექსპედიციო ჩანაწერებიდან<sup>6</sup> (აუდიომაგ. 2, მაგ. 2).

ამ მრავალხმიანი სიმღერის ფაქტურა პარალელური ტერციების ნაირსახეობას წარმოადგენს, მაგრამ რიტმი იმგვარად ცვლის ხმათა შორის მოძრაობას, რომ მრავალხმიანი ტექნიკა არაა გიმელის<sup>7</sup> პარალელური მოძრაობის მსგავსი (აუდიომაგ. 2 ბ, მაგ. 2).

მარია ლაურიტოს მიერ 2008 წელს გაკეთებული ოფიციალური ჩანაწერების მოსმენისას ვხვდებით, რომ მომღერლები, ვისთანაც იგი მუშაობდა, ერთი ოჯახის წევრები იყვნენ, ადრეული ჩანაწერების მომღერლებისგან განსხვავებით. კალიმერას სიმღერის მათი მეთოდი, ერთი მხრივ, „გაყინულია“, მაგრამ იგი, აგრეთვე, ცხადად ადასტურებს

<sup>4</sup> იტალოს თავაზიანი თანხმობით მხოლოდ ჩანაწერების ნაწყვეტები გამოიცა ჩემს ვებ გვერდზე, მაგრამ თარიღი, ცხადია, უფრო გვიანია, 1970-იანები ან ყველაზე ადრე 1960-იანები: <http://ensembleison.de/calabria/archivioElmo.html>

<sup>5</sup> Ricci, A., 1993. Quelques aspects du chant polyphonique traditionnel en Calabre. Cahiers d'ethnomusicologie. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles, 6, 87–98. Available at: <http://ethnomusicologie.revues.org/1402>. ანტონელო რიჩი და რობერტა ტუჩიმი დააფიქსირეს ერთი ჩივიტას *vallja*, რომელიც ძალიან ახლოსაა *vallja*-სთან, რომელსაც დრეს ფრანჩინეტოში მღერიან. ფრანჩინეტოს თანამედროვე *vallja* ასევე დაფიქსირებული იყო სატელევიზიო დოკუმენტურ ფილმში: <https://www.youtube.com/watch?v=crf-2Zsdov>

<sup>6</sup> La Vena, V. & Borsetta, M.P. hrsg., 2001. Organi e organisti in Calabria: Contributi per lo studio dell'organo e delle tradizioni musicali religiose, Rossano Calabro: Associazione musicale „Il Cerchio“. თანდართულ CD-ზე არის სპიქსანას მხოლოდ ერთი კალიმერეტი, დოკუმენტებული საკუთარ ჩანაწერში, რომელიც მან 1992 წელს გააკეთა. მოულოდნელი იყო, რომ ეს ვოკალური პარალიტურგიკული დიალექტის საგალობელი შესული იყო კალამბრიელი ეკლესიების ადგილობრივი ორგანების შესახებ კვლევაში.

<sup>7</sup> ფაქტურა, რომელსაც ხშირად ანალიზებს ნინო დე გაუდიო.

ამ მუშაობის უკან არსებულ დიდ ვოკალურ ნიჭს. მეორე მხრივ, იყო გამოყენებული მეტი სტროფი, ვიდრე ეს ფიქსირებული იყო ლა ვენას ჩანაწერში.

ჩვენ გვაინტერესებდა, რა ბედი ენია კალიმერეს სიმღერის სპიქსანას ადგილობრივ ტრადიციას მას შემდეგ, რაც ისინი არ სრულდება ბოლო წლების განმავლობაში. ჯანი ბელუშომ საბლოდ ჩაიწერა ახალი თაობის მომღერლები, რომლებმაც კალიმერა საკმაოდ განსხვავებულად შეასრულეს, იგი შორს იყო სპინოლას ოჯახის სრულყოფილებისგან, მაგრამ, ასევე, გააზრებულად გადასცემს ტრადიციას (აუდიომაგ. 2 გ, მაგ. 2).

## 2.2. სან კონსტანტინო ალბანეზეს ტრადიცია

სხვა ძალიან მნიშვნელოვანი ინიციატივაა როსელა სკილაჩის 2007 წ. გადაღებული ფილმი სან კონსტანტინოსა და სან პაოლო ალბანეზეს შესახებ (Schillaci, 2007). პოლინოს ეროვნული პარკის (Basilicata) ჩრდილოეთ პერიფერიის ამ ორი სოფლის სურათში ჩართული იყო წარმოშობით არბერეშელი, სან კონსტანტინოში დაბადებული ნიკოლა სკანდაფერი, რომელსაც დღეს იტალიელი ეთნომუსიკოლოგიის პროფესორის რამდენიმე თანამდებობებიდან ერთ-ერთი უკავია.<sup>8</sup>

ადრეულ 1990-იანებში მან საკუთარი კვლევა ჩაატარა, რომელიც ეძღვნებოდა არბერეშულ მრავალხმიანობას, ორგანიზება გაუკეთა მომღერალ ქალთა ორი ჯგუფის ტურნეს და გამოსცა პარიზთან ახლოს რაიომონის სააბატოში 2005 წ. ჩატარებული კონცერტი. მადლობა მინდა გადავუხადო ნიკოლა სკალდაფერის, ვინაიდან ფილმმა, ასევე, ხელმეორედ აღბეჭდა დიეგო კარპიტელას მიერ მის სოფელში გაკეთებული ერთი-ერთი ყველაზე საინტერესო საექსპედიციო ჩანაწერი, რომელიც ტუჩიმ და რიჩიმ 2006 წელს (Ricci & Tucci, 2006), სამუშაოდ, არ გამოსცეს მხოლოდ იმიტომ, რომ ეს სოფელი არ მდებარეობს კალაბრიაში.<sup>9</sup>

ფილმში სოფლის ახალგაზრდა ქალბატონები გადაცმულნი არიან საპატარძლო სამოსში, იმგვარად, როგორც ეს ახსოვს უფროს თაობას. მაშინ, როდესაც პატარძალი ემზადება ქორწილისთვის, ტრადიციულად სრულდება საქორწილო სიმღერები. ერთ-ერთი მათგანია კარპიტელას ჩანაწერი, რომელიც, ასევე, ნაკლებად ცნობილია, მიუხედავად ამისა, იგი, შესაძლოა, წარმოადგენს 1950-იანებში გაკეთებული არბერეშული მრავალხმიანი სიმღერის ყველაზე მნიშვნელოვან ნიმუშს (აუდიომაგ. 3, მაგ. 3 ა).

ეს არის ზოგიერთ პასაჟში სწრაფი მოძრაობებისა და გლისანდოების მეშვეობით შექმნილი ინტერფერენციული დიაფონიის ჩემთვის ცნობილი ერთადერთი ნიმუში, რომელიც წინ უსწრებდა ფრიგიულ მრავალხმიან კადანსებს. მრავალხმიანი ურთიერთქმედების ძირითადი მეთოდია პარალელური ტერციებით მოძრაობა, მაგრამ მათი ინტონაცია სპეციალური ინტერესის საგანია. განსაკუთრებულად ხშირად ჟღერს დიდი ტერციები, მაგრამ წარმოდგენილ ნიმუშში ის ზედმეტად ხანგრძლივია და ორივე ხმა ხტება დიდი სეკუნდიდან ( $C-D$ ) ინტერვალში, რომლის სიდიდის განსაზღვრა რთულია და იგი მერყეობს ოდნავ უფრო მაღალ  $D$ -სა და  $F$ -ს შორის (აუდიომაგ. 3, მაგ. 3 ბ).

მრავალხმიანი ურთიერთქმედების სპეციფიკური ვოკალური ტექნიკის – ინტერფერენციული დიაფონიის დროს ხმები ნაკლებად ფიქსირებულია მათი ინტერვალის ზუსტი სიმაღლის თვალსაზრისით (სონორულობა, რომელიც განსაკუთრებით გამოიყენება ლიტურგიკულ გალობაში, როდესაც მელოსის ინტერვალები იმღერება, როგორც ინტერვალები, სადაც ბანის ხმას ასრულებენ ისონის მომღერლები). ამის ნაცვლად ისინი

<sup>8</sup>მილანის უნივერსიტეტში მან დააარსა "Laboratorio di Etnomusicologia e Antropologia Visuale" (LEAV): <http://www.leav.unimi.it/direzione.html>.

<sup>9</sup>Accademia di Santa Cecilia in Rome-ის ონლაინ არქივში წარმოდგენილია «raccolta 22»-ს სახით რეგისტრირებული 86 ჩანაწერის აღწერა.

მუდმივად მოძრაობენ! მე შევეცადე დამეფიქსირებინა ეს მოძრაობები საკუთარი ალქმის მეშვეობით. ინტერვალები ნაკლები სიზუსტითაა წარმოდგენილი სანოტო სისტემაზე, მაგრამ მეტად ზუსტადაა მოცემული ჰორიზონტალში.

კიდევ ერთი გამოყენებული მრავალხმიანი საქორნილო სიმღერა მიეკუთვნება საფრანგეთში გაკეთებულ საკონცერტო ჩანაწერს.<sup>10</sup> სოფლის უხუცესი ქალბატონი ახალგაზრდა ქალს უწვინის ნაწნავებს ისე, როგორც პატარძლებს უკეთებდნენ-ხოლმე – ადგილობრივი ტრადიციის თანახმად, თმა ერთადაა შეკრული, რათა მოირთოს მდიდრულად ამოქარგული ნაჭრით. ტექსტს, როგორც ჩანს, პირდაპირი კავშირი აქვს ამ მომზადებასთან (აუდიომაგ. 4, მაგ. 4).

### 2.3. სან მარტინოს vjersh

2005 წლის მარტში სან მარტინო დე ფინიტას (Shën Mërtirit), ჩერცეტოსა (Qana) და კავალერიჩოს (Kajverici) შორის მდებარე სოფლების ჯგუფი ნაწილობრივ გაანადგურა მეწყერმა. 2007 წელს დადასტურდა ვინჩენცო პერელისა და ვინჩენცო ლა ვენას იდეა, რომ არბერუმ მომღერლებს ჯერ კიდევ გააჩნიათ საოცარი პოტენციალი შეძლონ ერთად მრავალხმიან იმპროვიზაციული სიმღერა და ეს, შესაძლოა, იყოს სამომავლოდ ლინგვისტური მონაცემების აღდგენის გადამწყვეტი ფაქტორი. მათ გამოსცეს 16 სიმღერის მცირე კრებული, რომელიც მიეკუთვნება სოფლის ადგილობრივ ტრადიციას, ჩანაწერებში დაფიქსირებულია მომღერალთა ჯგუფი – ახალგაზრდა მომღერლების ვინჩენცო პერელისისა და ჯესიკა ნოველოს გამოკლებით, ყველა მათგანი უფროსი თაობის წარმომადგენელია საოცარი და უნიკალური ხმებით (La Vena & Perrellis, 2009).

აღნიშნული ახალგაზრდების მონაწილეობა ამ ტრადიციის მომავალში ახალ პერსპექტივას სახავს, რისი დოკუმენტირებაც შემიძლია საკუთარი საექსპედიციო ჩანაწერებით.

ჩვენ უკვე თვალი გავადევნეთ სან კონსტანტინო ალბანეზეს ტრადიციას და ზოგიერთ მელოდიურ არაერთგვაროვნებას დორიულ და ფრიგიულ კილოებს შორის. მართადიდებლური გალობის ტრადიციის ფარგლებში, E კადანსებზე დამყარებული *mele* ხშირად გამოიყენება პასიონის კომპოზიციაში, მაშინ, როდესაც D კადანსირება დომინირებს ალდგომის საზეიმო ჰანგებში; ხშირად ალდგომისწინა კომპოზიციებში ერთი მელოსის ფარგლებში კომბინირებულია ორივე კადანსი, რაც მიანიშნებს ერთსა და იმავე მეთოდზე. შემდეგ ნიმუშს, შესაძლოა, აღნიშნული მეთოდი მემკვიდრეობით ერგო, თუმცა ეს თანამედროვე რეპერტუარში ძალიან ხშირად გამოყენებადი მელოსია (ის, ასევე, შესულია სხვა კალაბრიული არბერუმული სოფლების რეპერტუარში) (აუდიომაგ. 6, მაგ. 6).

მსგავსი წამოწყებები, რომელთა ფარგლებშიც ახალგაზრდა მომღერლები მიმართავენ უფროს თაობას, როგორც წესი, ადგილობრივი ტრადიციის მომავალს უზრუნველყოფს. Shpirti Arbëresh აგრძელებს მუშაობას სხვადასხვა მუსიკოსთან, ჩამოყალიბების ინიციატივამ ძალიან გაამართლა; მას შემდეგ უფროსი თაობის მომღერლები არავითარ დათმობაზე არ წავიდნენ თავიანთი ადგილობრივი ტრადიციის ნებისმიერი სახის პროფესიული დახვეწის თვალსაზრისით. 2007 წელს, საბედისწერო წელს, როდესაც „ფულის დაზოგვის“ პოლიტიკამ არ გაამართლა, ამ მუშაობის შედეგი ნამდვილად გასაკვირი იყო. ერთი ლექსი ორჯერაა ნამღერი ძალიან მსგავსი მელოდიით, მაგრამ ვერსიების ხასიათი სრულიად განსხვავებულია. ცხადია, რომ ამ თვისებებმა გამოიწვიეს გააზრებული მიდგომა მრავალხმიანი ურთიერთქმედებისადმი, რაც შეიძლება

<sup>10</sup> იგი 2005 წ. გამოსცა ნიკოლა სკალდაფერიმ. იხ. გამომცემლობის აღწერილობა Udine-ზე: <http://www.nota.it/libri/geos-cd-book/polifonie-arbereshe-della-basilicata>.

იმპროვიზაციის ტრადიციულ ფორმად იყოს აღქმული.

ბოლო მაგალითში გამოყენებულია ვოკალური ტექნიკა, რომელიც კარგადაა ცნობილი ალესანდრო მანძონის პარალიტურგიულ კომპოზიციებთან ერთად კალიმერას სიმღერის სან ბენედიტო ულანოს (Shën Benedhiti) ტრადიციისთვის. იტალიური ტექსტი არბერეშული გზით ინტეგრირებული იყო იმპროვიზებულ პოლიფონიაში დეკლამირების სახით, რომლის განმავლობაშიც სოლისტი მიმართულებას აძლევს სხვა ხმებს, იყენებს რა კომუნიკაციურ ორნამენტებს (ტექსტის განმეორება; ამ ვოკალური სტილისთვის იზოლირებული მარცვლებიცაა დამახასიათებელი).

ეს საექსპედიციო ჩანაწერები გავაკეთე სან ბენედიტო ილანოში 2014 წლის დეკემბერში მანიფესტაციის დროს (ჯგუფი Shpirti Arbëresh მომღერლები და სოლისტი ილია ცერზეტოს თემიდან). ლექსი დაწერილი იყო ბოლო ნიმუშში მოცემული ტექსტის პირველ სტრიქონზე (აუდიომაგ. 7, მაგ.7).

### 3. დასკვნა

უპასუხისმგებლობა იქნებოდა იტალიური კულტურული პოლიტიკის არაკომპეტენტური და საბედისწერო გადაწყვეტილებებით გამონეწეულ სერიოზულ შეფერხებას გავეკვირვებინეთ. ეს უნდა განვიხილოთ, როგორც თანამედროვე გლობალიზების ორმაგი ეფექტის ნაწილი, როგორც მრავალი ლტოლვილის იძულებით გადასახლება (ისინი საკუთარ სიცოცხლეს საფრთხეში აგდებდნენ სავალალო პირობებში ცხოვრებით), რომელიც შენგენის ქვეყნებს გადააქცევს „უმალღესი რასის“ მონათმფლობელურ საზოგადოებად, რომელიც სინამდვილეში ძალიან პატარა და ძალიან მდიდარი უმცირესობაა. არ შეიძლება იმის უარყოფა, რომ უმრავლესობამ, შესაძლებელია, მსხვერპლად გაიღოს ყველაფერი ამ უმცირესობის გამო. კეთილდღეობა უკვე დაჯავშნილია მზარდი უმცირესობისთვის. მეორე მხრივ, მოსალოდნელია, რომ ლოკალური მრავალფეროვნება, რომელიც საუკუნეების მანძილზე უნდა იყოს დაცული, რამდენიმე წელიწადში გაუჩინარდება.

მუსიკალური მონაცემების შესწავლასთან დაკავშირებით, უნდა ვაღიაროთ, რომ შედეგები, ლინგვისტური მონაცემების სერიოზულ დაღმასვლასთან შედარებით, არაა იმდენად ნეგატიური, როგორც მოველოდი. რაც შეეხება ადგილობრივი ენების აღორძინებას, მათი კულტურული კონტექსტი და, განსაკუთრებით, ტრადიციული მუსიკა გადამწყვეტ როლს ითამაშებს. ჩვენ მხოლოდ იმედი შეგვიძლია ვიქონიოთ, რომ ეს წარმატებული აღორძინება იქნება.

**თარგმნა მარიკა ნადარეიშვილმა**

### აუდიომაგალითები

1. Vallja. ჯუზეპე ტ. განგალეს საექსპედიციო ჩანაწერი, სოფელი სან ნიკოლა დელ'არტო, 1961.
- 2a. მრავალხმიანი კალიმერა "Oj bir". ჩანერილია ვიჩენცო ლა ვენას მიერ, სოფელი სპეცანო, 18 მარტი, 1992. მომღერლები: კოზმინა და ადელინა სპინგოლები.
- 2b. მრავალხმიანი კალიმერა "Oj bir". ჩანერილია ჯანი ბელუსჩოს მიერ, სოფელი სპეცანო, 2008. მომღერლები: როზა გალიცია, გილდა სპინგოლა და როზინა სპინგოლა.

- 2c. მრავალხმიანი კალიმერა "*Oj bir*". ჩაწერილია ჯანი ბელუსჩოს მიერ, სოფელი სპეცანო, 2 მარტი, 2016.
3. პატარძლის სიმღერა «*Oj se ti mëm e mëma im!*». დიეგო კარპიტელას საექსპედიციო ჩანაწერი, სოფელი სან კოსტანტინო ალბანეზე, 23 აპრილი 1954. მომღერლები: მარია ჩჯუზეპა დოტტორე, ტერეზა დი დომენიკო, ჩელესტინა ჩიონგა.
4. ნიკოლა სკალდაფერის საკონცერტო ჩანაწერი, რუამონის სააბატო, 1992.
5. ფილმისათვის ("*Vjesh / Canto*") ჩაწერილი ნიკოლა სკალდაფერის მიერ, სოფელი სან პაოლო ალბანეზე.
6. *Vjershë i burrave* (მამაკაცების ლექსი). ვიჩენცო ლა ვენას საექსპედიციო ჩანაწერი, სოფელი სან მარტინო ლა ფინიტე, 7 აგვისტო, 2007.
7. ოლივერ გერლახის საკონცერტო ჩანაწერი, სოფელი სან ბენედეტო ულანო, 28 დეკემბერი.

OLIVER GERLACH  
(GERMANY)

## COMPETENCES IN ITALO-ALBANIAN MULTIPART SONG DURING THE LAST 60 YEARS

### 1. Introduction: Between monophony and simple strategies of multipart singing

Scholars concerned about the structural analysis of the particular form of Arbëresh polyphony agree that it has not only interferential diaphony as we know it from certain regions of Bulgaria (like Shopen or Pirin), but also other forms of interaction which are basically between two voices, even in three-part songs. Often common intervals like thirds and sixths are intoned in a rather dissonant way, so that they are only resolved in counter motion, either by moving away into octaves, fourths, or fifths, or by moving closer into unisons, fourths, or fifths. The consonances seem to be defined by a rather "Pythagorean" intonation of the intervals.<sup>1</sup> Another possible approach would be a comparative study of Albanian and Italo-Albanian forms of multipart singing (Ahmedaja, 2009; Pano, 2003).

My strategy here is a third one to understand multipart singing as a heterophonic way of singing modal monophony. Sometimes certain recordings seem to document multipart singing, but they can be understood as well as a way to sing unison, but some singers create structural units by cutting their voices with an articulation which strikes different registers, by parallel voices or temporary bourdons which emphasise certain modal degrees.

In 1961, the linguist and dialect expert Giuseppe T. Gangale recorded in the village San Nicola dell'Alto (Shën Nikoghi të Llargit, Marchesato di Crotone) which tells us that multipart song starts with modal monody and develops out of it (Belluscio, 1998) (audio ex.1, ex.1).

During the third repetition, the short melodic verse is sung in two parts, even if this multipart is mainly defined by the bourdon function. This strategy is basically motivated by the modal structure of the Phrygian melos (or *mesos tetartos*, only that the microtonal intonation is not as low). The articulation of ornaments are most sufficiently transcribed into neumes.

In my experience multipart singing is often not perceived as such by singers within an oral tradition. They simply perform out of their memory in singing in multipart is usually just one aspect during the performance. As such a multipart performance, even a rather complex one, originally comes out of improvisation, out of the musical structure given by a traditional song.

Arbëresh multipart (polivocalità, musica a più parti) as a kind of Balkan polyphony suitable for the Albanian ethnic marker has been regarded by some colleagues as a genre of its own called *vjersh* or *vjesh*.<sup>2</sup> In fact, there are many genres, where this characteristic form of multipart can be found, especially *stornelli* (love songs), *canti di sdegno* (songs of discord), *canti nuziali* (wedding songs), *kalimeret* (processional songs during the Holy week), *vallet* (a kind of patriotic dance which

<sup>1</sup>In his fundamental study, Innocenzo De Gaudio (1993) emphasised that even tripart-songs are rather organised as two-part interaction with one voice as main reference, while there are fewer interactions between the second and third singer.

<sup>2</sup>In fact *vjersh* means simply verse, in some villages it means a particular form of multipart singing, in Lungro it means songs sung with bagpipe.



involves two groups of singers crossing each other in one street) and other processional songs etc. and like in Albania, these songs are also performed during informal meetings and feasts, when friends, neighbours or relatives meet each other.

### **1. The decline of local traditions documented in recordings since the 1950s**

Since the 1950s field recordings made in Arbëresh communities allow a study of competences in multipart singing. A list of collections which were available to me and are the basis of my study.

In general, there is no linear development, but just a general tendency of decline, which was mainly established under the effect of globalisation and of mislabeled policies at the ministry of education whose members completely failed during the Berlusconi regime. Since 2007, dialect lessons have been officially suspended from teaching programmes (obviously to save money, but these measures rather caused a loss, because many local communities lost support funds since they do not sufficiently care about ethnic minorities). On the other hand, the year 2007 was also a period of remarkable private initiatives which did react to dramatic changes caused by careless politicians.

With respect to local traditions of one community, every tradition has to go through abrupt changes, especially when the responsibility comes to the next generation of singers.<sup>3</sup> With respect to the problematic we can observe, that recordings made of performances do not always prove, that the earlier recording document more competences among the singers, but without any doubt they prove that certain songs disappear and usually the repertoire of songs becomes smaller, like for example a second multipart vallja of Frascineto. It was first recorded by Diego Carpitella in 1954, and later recorded by Italo Elmo.<sup>4</sup> Today only another vallja very close to the one of Civita is performed instead, as I could realise doing my own field research.<sup>5</sup>

### **2. Reviving a local multipart tradition**

Arbëresh came quite surprisingly on the the red list of seriously endangered languages. In 2006 I recorded the teachers, after Gianni Belluscio had invited me on a trip to San Demetrio Corone, where he used to meet school teachers to discuss questions of orthography and grammar. I did not understand that this meeting was one of the last, because all these teachers became unemployed the next year. Only years later, when I met dialect experts at the Sapienza in Rome, I realised that the situation had dramatically changed. They proposed projects to study the serious consequences concerning language competences, and only after discussions in my field, academics started to talk frankly about certain problems they obviously did avoid to talk, since it put in question their whole work. Studying now musical competences of multipart singing ten years after my first recording, I realise that there were many different initiatives which also cared about the musical part of this local heritage.

---

<sup>3</sup>These conflicts have been described into the very detail for the tradition of San Basile to sing the kalimeret on Maundy Thursday vespers. We also observed that the meter changed with respect to a historical field recording of 1977 and the living tradition, we could document during the last years (Belluscio, Conforti, Gerlach, 2015).

<sup>4</sup>An extract of the recording has been only published on my web page with the kind permission by Italo, but the date is obviously later, during the 1970s or 1960s at earliest: <http://ensembleison.de/calabria/archivioElmo.html>.

<sup>5</sup>Ricci, 1993. Antonello Ricci and Roberta Tucci documented one vallja of Civita which comes very close to the vallja sung at Frascineto today, without performing the second explicitly dedicated to Skanderbeg. The current vallja of Frascineto was also documented in a TV documentary: <https://www.youtube.com/watch?v=crf-2Zsdov>.

### 2.1. Maria Laurito's initiative for Spixana

One of them started already 2002 in Spezzano Albanese (Spixana) (Laurito, 2002). Maria Laurito had studied the texts of kalimeret, but certain linguists coming from the field did not trust her redaction of the texts. Nevertheless, listening to one of the kalimera, I understood immediately, that the melody was familiar to me. I already knew it from a field recording made by Vincenzo la Vena in 1992<sup>6</sup> (audio ex. 2a; ex. 2).

If we study the texture of this multipart song, we could characterise it as a kind of parallel thirds, but the rhythm change the movement between the voices in a way, that the multipart technique is not a parallel movement like in a ghymel<sup>7</sup> (audio ex. 2b; ex. 2).

If we listen to the official recording made by Maria Laurito in 2008, we understand that the singers she worked with belonged to the same family than those singers of the earlier recording. Their way of singing the kalimera became, on the one hand, frozen, although it also clearly proves the great vocal talent behind this work. On the other hand, it was applied to more strophes than those documented by La Vena's recording.

We wondered, what became out of this local tradition of Spixana to sing the kalimeret, since they were not performed during the last years, we were a little bit worried. Nonetheless, Gianni Belluscio could finally record a new generation of singers who performed the kalimera in a quite different way, far from the perfection of the Spingola family, but also open to pass the tradition on in the deliberate way it needs (audio ex. 2c; ex. 2).

### 2.2. The tradition of San Costantino Albanese

Another very important initiative is a film about San Costantino and San Paolo Albanese by Rossella Schillaci (Schillaci, 2007). In this portrait about these two villages at the Northern periphery of the Parco nazionale di Pollino (Basilicata) Nicola Scaldaferri was involved, an Arbëresh born at San Constantino who has today one of the few postions of professors for ethnomusicology in Italy.<sup>8</sup>

During the early 1990s he did his own research explicitly dedicated to Arbëresh polyphony and he organised a tour for two local groups of female singers, and published a concert given at the Abbaye Royaumont (near Paris) in 2005. Thanks to Nicola Scaldaferri, the film also republished one of the most interesting field recordings made by Diego Carpitella in Scaldaferri's own village, which, unfortunately, was not republished (Ricci & Tucci, 2006), just because this village is not located in Calabria.<sup>9</sup>

The film motivated young ladies of the village to dress up as brides according the traditional way, as the old generation remembers it. The moment, when the bride prepares for her wedding, is traditionally the occasion to sing wedding songs. One of them is coming from the off and it is Carpitella's recording, which is so less known, despite it is probably one of the most important

---

<sup>6</sup>La Vena, 2001. The CD supplement (track 10) had just one of the kalimeret of Spezzano, documented by an own recording he made in 1992. It came as a surprise that this purely vocal paraliturgical dialect chant was included in a study about the local organs of Calabrian churches.

<sup>7</sup>A structure which was often analysed by Nino De Gaudio.

<sup>8</sup>He founded the "Laboratorio di Etnomusicologia e Antropologia Visuale" (LEAV) at the University of Milan: <http://www.leav.unimi.it/direzione.html>.

<sup>9</sup>The online archive of the Accademia di Santa Cecilia in Rome offers an overview of 86 recordings registered as «raccolta 22», which belong to a journey from Marchesato di Crotone, Valle del Crati, and finally San Costantino Albanese made in just one week 10 days between 15 and 23 April 1954.

documents of Arbëresh multipart singing made during the 1950s (audio ex. 3; ex. 3a).

This recording is the only example I know which documents interferential diaphony thanks to the very fast movements and glissandi in certain passages which precede the Phrygian multipart cadences. The basic strategy of the multipart interaction is parallel thirds, but their intonation is of particular interest. Especially major seconds are often intoned, but in this case it is excessively long, and both voices jump from the major second (C—D) into an interval hard to define between a slightly too high intoned D and F (audio ex. 3, ex. 3b). The particular vocal technique of multipart interaction which can be classified as interferential diaphony, is that the voices are less fixed for a precise intonation of these intervals (a sonority which is especially used in Orthodox liturgical chant, when the intervals of a melos are intoned as intervals with the base degree sung by the ison singers). Instead they are constantly moving! I tried to transcribe these movements according to my own perception. The intervals are less represented by a staff, but by a precise horizontal adjustment.

Another multipart wedding song which was used belongs to the concert recording made in France.<sup>10</sup> It appears while we see one old lady of the village who made a young lady braids in order to dress her hair as a traditional bride—according to the local custom, the hair is bound together in order to decorate it with a richly embroidered cloth. The text seems to have a direct connection to this preparation (audio ex. 4, ex. 4).

At the beginning, the modal structure seems ambivalent. The intonation of the foresinger could as well mean the Phrygian (b—E) or Dorian (a—D) pentachord, because it does not touch the characteristic II degree which would tell the listeners. The first voice at the beginning of the choir follows the Byzantine intonation of the diatonic *kyrios devteros* intonation which is no longer used in the living tradition of psaltic art. It is very interesting to listen, how the particular colours of the voices avoid a modern intonation of parallel thirds, they do follow rather the Pythagorean tuning system and its logic. But this logic hides, what the monodic *devteros enechema* would usually indicate. The confirmation comes not earlier than with the first cadence.

What is the connection between the very interesting recording dating 1954, with the interferential diaphony, the tour of two groups coming from San Paolo and San Costantino during 1990 and the present state of their great tradition?

In Rosella Schilacci's film we hear finally two choirs, one of San Paolo Albanese (audio ex. 5; ex. 4). Both groups are singing a melos starting on the IV degree (a) and cadencing on the Phrygian finalis E (I). The group of San Costantino has a rather modern intonation, the thirds are really parallel, but especially during the cadences, the voices do a lot of glissandi which are characteristic for multipart singing based on interferential diaphony (audio example 5, ex. 5 a,b).

### 2.3. The vjersh of Shën Mërtirit

In March 2005 a group of villages between San Martino de Finita (Shën Mërtirit), Cerzeto (Qana), and Cavallerizzo (Kajverici) were partly destroyed by a landslide. In 2007 Vincenzo La Vena documented an initiative by Vincenzo Perrellis who taught the language and the music of San Martino since the 1980s, that there is still an amazing potential among Arbëresh singers to handle multipart improvisation together, and this capacity might prove crucial for future initiatives which intend to revive linguistic competences as well. With their book they published a small collection

<sup>10</sup>It was published by Nicola Scaldaferri in 2005. See the description by the publisher at Udine: <http://www.nota.it/libri/geos-cd-book/polifonie-arbereshe-della-basilicata>.

of sixteen songs belonging to the local tradition of the village, the recordings document a group of singers, all of them belonging to the old generation with amazing and unique voices, with the exception of the young singers Vincenzo Perrellis and Jessica Novello (La Vena & Perrellis, 2009).

The participation of the latter opened a new perspective for the future of this tradition, which I could document with own field recordings.

We already observed within the tradition of San Costantino Albanese a certain melodic ambiguity between the Dorian and Phrygian mode. Within the tradition of Orthodox chant, *mele* based on E cadences are often used for compositions of Passion, while the D cadences dominate the chant which celebrate resurrection, and often compositions preceding Easter combine both cadences within one melos alluding to the same convention. The following example probably inherited this convention, although it is a very frequently used melos within the presented repertoire (and one which can be also found in the repertoire of other Calabrian Arbëresh villages) (audio ex. 6, ex. 6).

In this recording the older generation of singers sing together with those of the younger one like Vincenzo Perrellis and Jessica Novello. The song somehow gave the name to a new Ensemble founded by Jessica some years later: the "Arbëresh soul" (Shpirti Arbëresh).

Such initiatives, through which younger singers address and win the older generation, usually works out for the future of a local tradition. Shpirti Arbëresh continues its work with various musicians, but the founding initiative seems to be very lucky, since the older generation of singers made no concession whatsoever to any kind of professional polishing, when they represent their local tradition. For 2007, the fatal year, when policies failed so completely, it was as well the time to document the importance and the extraordinary quality of a work which was obviously no longer appreciated. One poem is even sung twice with a very similar melody, but the character of both versions is completely different. It is obvious that these qualities resulted in a more deliberate approach to multipart interaction which could be characterised as traditional form of improvisation, and this approach became also characteristic for the later group Shpirti Arbëresh.

The last example uses a vocal technique which is well-known for the tradition of San Benedetto Ullano (Shën Benedhiti) to sing the *kalimera* over a paraliturgical composition of Alessandro Manzoni. The Italian text was integrated by the Arbëresh way to recite in an improvised polyphony, during which a soloist directs the other parts by the use of communicative ornaments (repetitions of text, even of isolated syllables are characteristic for this vocal style).

I could make this field recording during a manifestation at San Benedetto Ullano in December 2014, the singers belong to the group Shpirti Arbëresh, and the soloist Ilia is of the community of Cerzeto. The poem was composed over the same first line like in the last example (audio ex. 7; ex. 7).

### 3. Conclusion

It would be irresponsible to dement the serious decline that had been caused by incompetent and fatal decisions in Italian cultural policies. It must be regarded as part of a double effect of current globalisation, the forced exile of numerous refugees who risked their life to live a precarious existence, which will turn the Schengen country into a slaveholder society of a "superior race" which is in fact a very small and very rich minority. It cannot be denied that a majority is expected to sacrifice everything for the sake of these few. Wealth is already reserved to an increasing small minority. On the other hand, local diversity which could be protected over centuries, is expected to be extinguished within a few years.

Concerning the study of musical competences, we must admit that the results are not as

negative as I expected with respect to the serious decline of linguistic competences. Concerning the revival of local languages their cultural context and especially traditional music will play a key role. We can only hope, that these revivals will be successful.

### Audio examples

1. *Vallja* . Field recording by Giuseppe T. Gangale. Village of (San Nicola dell'Alto, 1961.
- 2a. The multipart kalimera *Oj bir* (vajtim "lament"). Field recording by Vincenzo La Vena. Singers: Cosmina & Adelina Spingola. Village of Spezzano Albanese, 18 March 1992.
- 2b. The multipart kalimera *Oj bir*. Field recording by Gianni Belluscio. Singers: Rosa Galizia, Gilda Spingola, Rosina Spingola. Village of . Spezzano Albanese, 2008.
- 2c. The multipart kalimera *Oj bir*. Field recording Gianni Belluscio Vil. Spezzano Albanese, 25 March, 2016.
3. Bride song «Oj se ti mëm e mëma im' (vajtim "lament"). Field recording by Diego Carpitella. Singers: Maria Dorire, Teresa Di Domenico, Celestina Cionga. Village of San Costantino Albanese, 23 April 1954.
4. Bride song. Concert recording by Nicola Scaldaferrì, Royaumont Abbay, 1992)
5. Film recording (sound track, "Vjesh / Canto" ) by Nicola Scaldaferrì. Village of San Paolo Albanese.
6. *Vjershi i burrave* (Verse of the men). Field recording Vincenzo La Vena, Village of San Martino di Finita, 7 August 2007.
7. *Vjershi* (Verse). Concert recording by Oliver Gerlach (San Benedetto Ullano: 28 December 2014)

### References

- Ahmedaja, Ardian. ( 2009). "Music in the Churches of Arbëreshë in Southern Italy and Sicily". In: *Composing and chanting in the Orthodox Church: Proceedings of the Second International Conference on Orthodox Church Music*. Pp. 98 – 114. Finland: University of Joensuu.
- Belluscio, Gianni. (1998). *Voci e canti degli Albanesi della Calabria Media (Provincia di Catanzaro e Crotona) registrato da Giuseppe Tommaso Gangale 1998*. Cosenza: SYSCAL; 3 CD ROMs; CD ROM no. 3.
- Belluscio, Gianni. Conforti, Emilia. Gerlach, Oliver. (2015). "Multipart Singing in Paraliturgical Music (Kalimere) in the Calabrian Arbëresh Communities of San Benedetto Ullano and San Basile". In:

- Multipart Music: Individuals and Educated People in Traditional Multipart Music Practice*. Proceedings of the Third Symposium of the ICTM Study Group for Multipart Music. Pp.142–169. Budapest: Research Center of Humanities.
- De Gaudio, Innocenzo. (1993). *Analisi delle tecniche polifoniche in un repertorio polivocale di tradizione orale : i vjersh delle comunità albanofone della Calabria*. Modena: Mucchi.
- Laurito, Maria. (2002). *Pasjona e Zotit Krisht – La Passione di Cristo Signore*. Corigliano Calabro (CD supplement).
- La Vena, Vincenzo and Borsetta, Maria Paola. (2001). *Organi e organisti in Calabria: Contributi per lo studio dell'organo e delle tradizioni musicali religiose*. Rossano Calabro: Associazione musicale “Il Cerchio”.
- La Vena, Vincenzo and Perrellis, Vincenzo. (2009). *Tradita muzikore e Shën Mërtirit I Vjershe e ajër*. Lucca: Libreria Musicale Italiana (CD supplement).
- Pano, Pirro. (2003). “Il canto”. In: *La diversità arbëresh: La letteratura, il canto, il libro. La diversità arbëresh* Editor: Guagliardi, Damiano. Pp. 199–236. Cosenza: Cerbone.
- Ricci, Antonello. (1993). “Quelques aspects du chant polyphonique traditionnel en Calabre. Cahiers d’ethnomusicologie”. In: *Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles*, 6, Pp. 87–98. Available at: <http://ethnomusicologie.revues.org/1402>.
- Ricci, Antonello and Tucci, Roberta. (2006). *Musica arbëreshe in Calabria: Le registrazioni di Diego Carpitela ed Ernesto de Martino (1954)*. Roma: Squilibri.
- Schillaci, Rosella (2007). *Vjesh/Canto*, documentary <http://www.azulfilm.com/vjesh-singing/>

**მაგალითი 1.** mravalxmiani kalimera "Oj bir" ჩანერილია ვიზენტო ლა ვენას მიერ. სოფელი სპიქსანა 18 მარტი, 1992. მომღერლებიკოზმინა და ადელინასპინგოლები. ტექსტი თარგმნილია ჯანი ბელუსიოს მიერ.

**Example 1.** Vallja. Field recording by Giuseppe T. Gangale, village of San Nicola dell'Alto, 1961. Transcribed by Gianni Belluscio (text) and Oliver Gerlach (music).

twice monophonic:

ნგა: დელი 'xe: მო:ს ნგა 'de:ლ

twice two-part:

ნგა: დელი 'xe: მო:ს ნგა 'de:ლ

ნგა: ბონ დრი 'te: მო:ს ნგა 'ბა:ნ

*Ngë del ill e mos ngë del*

[ნგა: ,deli 'xe: mo:s ნგა 'de:ლ]

*The star does not rise and, if it does not,*

*Ngë bën dritë e mos ngë bën*

[ნგა: ,bôn dri 'te: mo:s ნგა 'ბა:ნა]

*it does not spend light and, if it does not,*

*Se na kemi kush na bën*

[se:: ,na ke 'mi: ,ku:ft na 'ბა:ნა]

*because we do have those who will do light for us.*

*Shtatë krushq e shtatë kunetë*

[ 'fta:t ,kruf'k e: 'fta:t ku 'ne:tə]

*Seven parents and seven kinsmen*

*Të na thonjën me shëndetë*

[tə: ,na θɔɲi 'nə: 'mi: fən 'de:tə]

*who tell us: "Cheers!"*

**მაგალითი 2.** მრავალხმიანი კალიმერა "Oj bir". ჩაწერილია ვიჩენცო ლა ვენას მიერ. სოფელი სპიქსანა 18 მარტი, 1992. მომღერლები: კოზმინა და ადელინა სპინგოლები

**Example 2.** The multipart kalimera "Oj bir" (vajtim "lament"). Recorded by Vincenzo La Vena, village of Spixana 18 March 1992. Singers: Cosmina & Adelina Spingola. Text transcribed by Gianni Belluscio.

Handwritten musical notation for the song "Oj bir". The notation is written on six staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written in Georgian script below each staff.

oj o si t' e- e bñj oj- oj e mje- era oj!

oj o si t' e- e bñj oj- oj o mjera u oj!

u pa ti bir o si ng' mēnd o rronj

oj o gjith kta- a pen oj- penet o- oj'sh ka t' m' i shkonj

oj o gjith kta- a pen oj- pen e kush ka t' m' i shkonj

u pa tij bir o si ng' mēnd o shihem

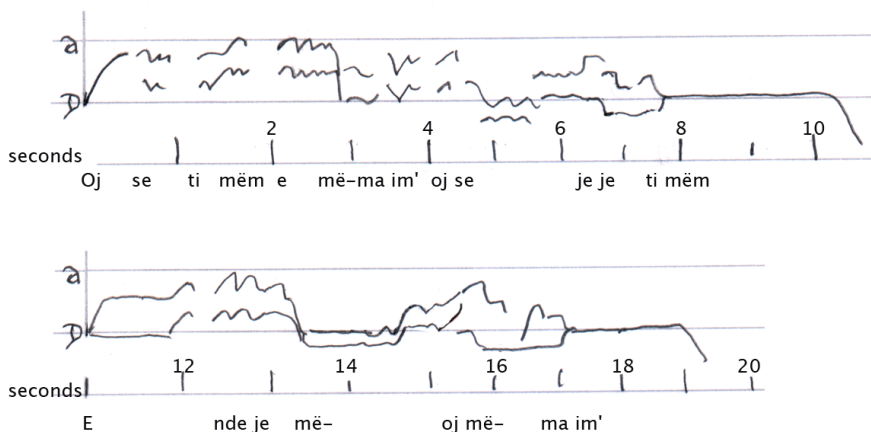
andonjē- a varr oj- varr o ve- ete t' mbullihem

andonjē- a varr oj- varr ve- ete t' mbullihem



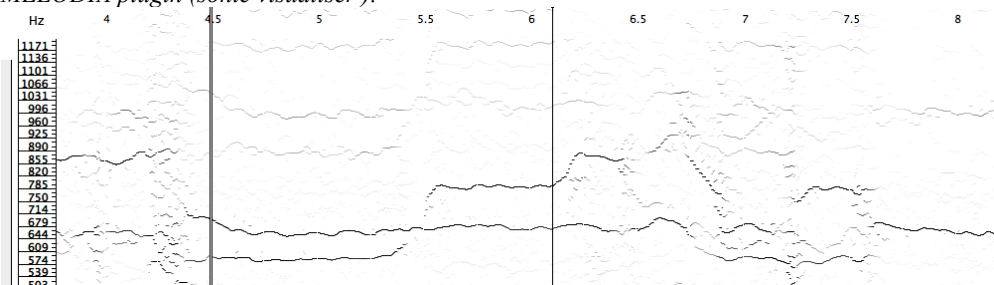
**მაგალითი 3 ა.** გაშიფრული პატარძლის სიმღერა «*Oj se ti mëm e mëma im*». დიეგო კარპიტელას საექსპედიციო ჩანაწერი. სოფელი სან კოსტანტინო ალბანესე, 23 აპრილი, 1954 წ.

**Example 3 a.** Transcription of the bride song «*Oj se ti mëm e mëma im*». Field recording by Diego Carpitella. Village of San Costantino Albanese, 23 April 1954.



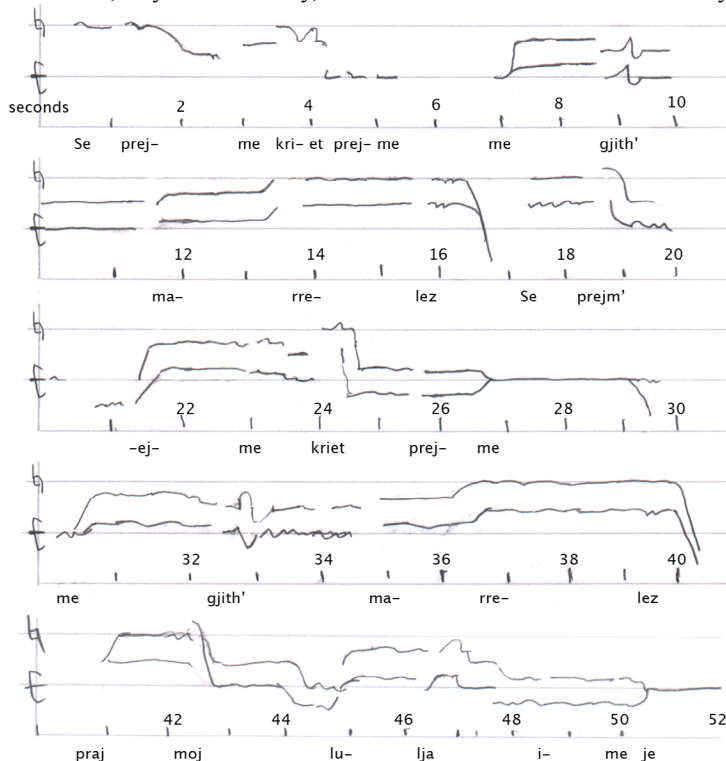
**მაგალითი 3 ბ.** პატარძლის სიმღერის «*Oj se*» ინტერფერენციული დიაფონიის სპექტოგრამა. ავტომატურად გაშიფრულია MELODIA plugin (sonic visualiser ) მიერ.

**Example 3 b.** Spectrogramme of the interferential diaphony «*oj se*» . Automatic transcription by the MELODIA plugin (sonic visualiser ).



**მაგალითი 4.** გაშიფრული პატარძლის სიმღერა «*Se prejme kriet*». ნიკოლა სკალდაფერის საკონცერტო ჩანაწერი, რუამონის სააბატო, 1992. ტექსტი გაშიფრული და თარგმნილია ჯანი ბელუსჩოს მიერ.

**Example 4.** Transcription of the bride song «*Se prejme kriet*». Concert recording by Nicola Scaldaferri, Royaumont Abbey, 1992. Text transcribed and translated by Gianni Belluscio.



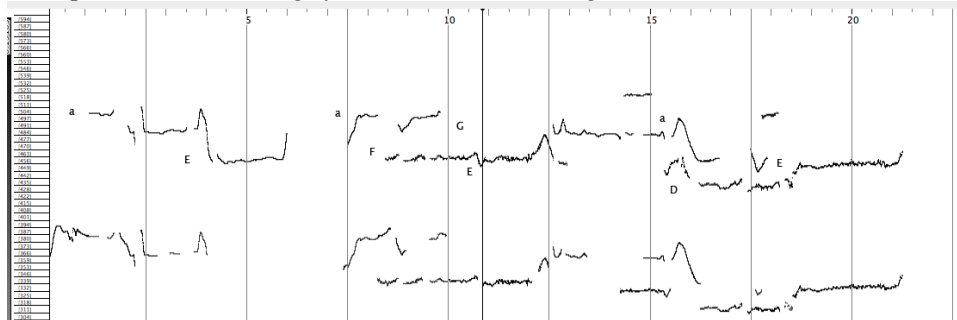
*Se prejme [krehme] kriet prejme  
me gjith marrelez  
praj moj lulja ime je*

*Form/cut [comb] my head  
with all this braid.  
because you are my flower.*

გამილამაზე თავი ნაწნავებით  
რადგან შენ ჩემი ყვავილი ხარ.

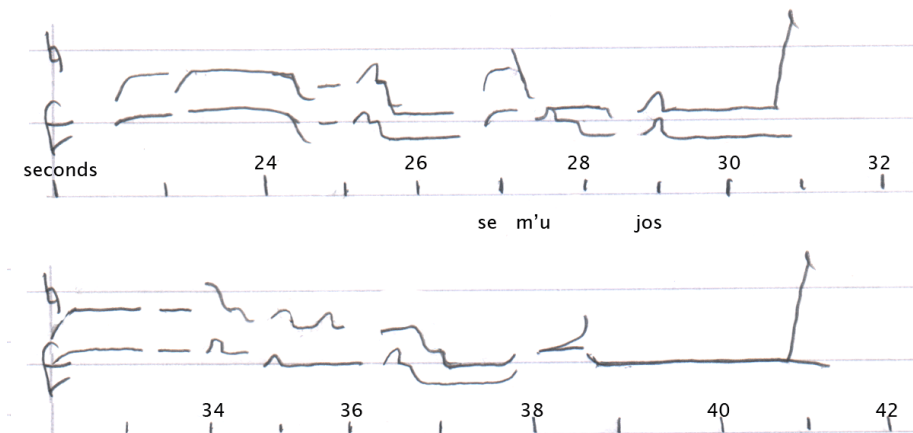
**მაგალითი 5 ა.** ფილმის ჩანაწერი, შესრულებული ნიკოლა სკალდაფერის მიერ, სოფელი სან პაოლო ალბანესე.

**Example 5 a.** Film recording by Nicola Scaldaferri, village of San Paolo Albanese.



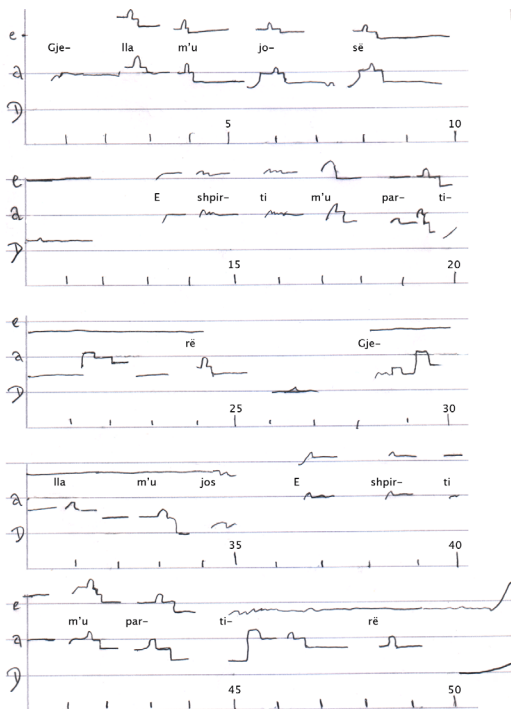
**მაგალითი 5 ბ.** ფილმის ჩანაწერი, შესრულებული ნიკოლა სკალდაფერის მიერ, სოფელი სან კოსტანტინო ალბანესე.

**Example 5 b.** Film recording by Nicola Scaldaferri, village of San Costantino Albanese.



**მაგალითი 6.** *Vjershi i burrave* (მამაკაცების ლექსები). საექსპედიციო ჩანაწერი, სოფელი სან მარტინო დი ფინიტე, 7 აგვისტო, 2007. ტექსტი თარგმნილია ვინჩენცო პერელისა და ვინჩენცო ლა ვენას მიერ.

**Example 6.** *Vjershi i burrave* (verse of the men). Field recording by Vincenzo La Vena. Village of San Martino di Finita, 7 August 2007. Text transcribed by Vincenzo Perrellis and Vincenzo La Vena.



gjella m'u josë  
e shpirti m'u partirë  
gjella m'u jos  
e shpirti m'u partirë.

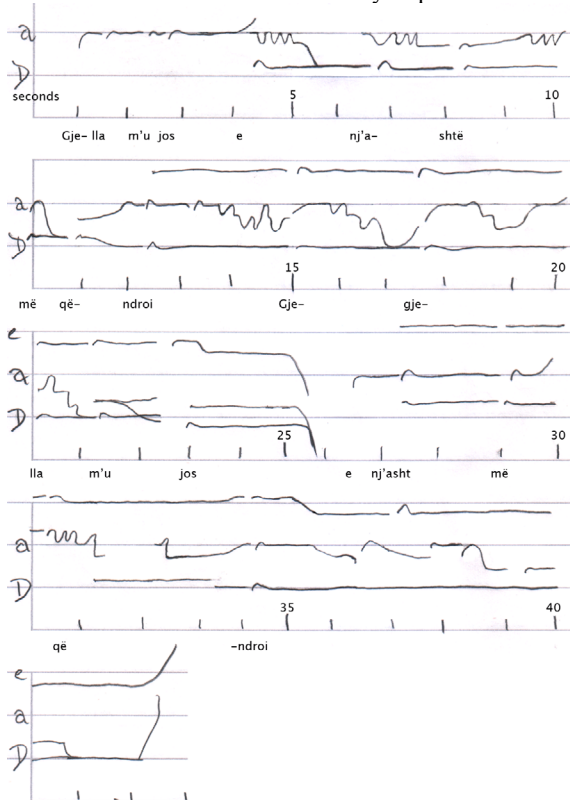
Life is melting away  
and the soul is leaving  
Life is melting away  
and the soul is leaving.

ცხოვრება დნება  
და სული გვტოვებს  
ცხოვრება დნება

და სული გვტოვებს.

**მაგალითი 7.** *Vjershi*. ოლივერ გერლახის საკონცერტო ჩანაწერი. სოფელი სან ბენედეტო ულანო, 28 დეკემბერი 2014. ტექსტი გაშიფრულია შპირტი ალბერეშის მიერ.

**Example 7.** *Vjershi*. Concert recording by Oliver Gerlach. Village of San Benedetto Ullano, 28 December 2014. Text transcribed by Shpirti Arbëresh.



Gjella m'u jos  
e nj' ashtë më qëndroi  
e nj' asht më qëndroi

Life is melting away  
and only bones are left  
and only bones are left

ცხოვრება დნება  
და მხოლოდ ძვლები რჩება,  
და მხოლოდ ძვლები რჩება.

## 25 წლის შემდეგ: გურიის 1992 წლის ექსპედიციის გახსენება

ჩემი მოხსენება ეხება ექსპედიციას გურიაში, რომელიც ორგანიზებული იყო ქართველი მეცნიერის ედიშერ გარაყანიძის მიერ და ჩატარდა 1991 წლის ივნისში გერმანულ-ქართული ერთობლივი გუნდის ძალისხმევით. სამწუხაროდ, შეგროვებული მასალა დღემდე არ გამოქვეყნებულა. ამის რამდენიმე მიზეზი არსებობს: ერთი მხრივ, რთული პოლიტიკური სიტუაცია 1990-იანების საქართველოში, მეორე მხრივ, ედიშერის უდროო გარდაცვალება 1998 წელს. გარდა ამისა, პროექტში ჩემი მონაწილეობა 1992 წ. დასრულდა, დავინყე მუშაობა ბერლინის ფონოგრამ-არქივში და საშუალება მომეცა მეშუაშე ცვილის ლილვაკების კოლექციაზე. ამჟამად, 25 წლის შემდეგ, მინდა გამოვიყენო ეს შესაძლებლობა და დავუბრუნდე გურიის ექსპედიციას. მე არ წარმოგიდგენთ მუსიკოლოგიურ ანალიზს, ეს იქნება უფრო ექსპედიციის, კერძოდ მისი მიზნების, შედეგებისა და სამომავლო პერსპექტივების აღწერა.

გურიის ექსპედიციის ამოსავალი წერტილი იყო გურული პოლიფონიური სიმღერების იმ კოლექციის ხელმოწერა შესწავლა, რომელიც ჩაინერა ლენინგრადის ფონოგრამარქივში 1935 წელს. ჩანერილი იყვნენ პოლიფონიური სიმღერის ადგილობრივი ტრადიციული გურული სტილის საუკეთესო შემსრულებლები. უნიკალური ხმოვანი ჩანანერები გაკეთდა სამ ფონოგრაფზე ეთნომუსიკოლოგთა ჯგუფის მიერ, რომელთა შორის იყვნენ: ევგენი გიპიუსი (იმ დროისთვის ლენინგრადის ფონოგრამარქივის დირექტორი), ზინაიდა ევალდი (კარგად ცნობილი რუსი ეთნომუსიკოლოგი), ერნსტ ემსჰაიმერი (გერმანელი მუსიკოლოგი, რომელიც 1932 წ. რუსეთში გადავიდა საცხოვრებლად) და ქართველი ლინგვისტი იოსებ მეგრელიძე. თითოეული მომღერალი ჩანერეს დამოუკიდებელ ფონოგრაფზე და საბოლოო ჩანანერი „პარტიტურა“ = სამივე ხმა) რამდენიმე ხნის შემდეგ დამოუკიდებლად გაკეთდა, მას შემდეგ, რაც, ალბათ, ლენინგრადის ფონოგრაფარქივში სამი ფონოგრაფი ფუნქციონირებდა.

ემსჰაიმერმა გაშიფრა გურული ჩანანერები, მეგრელიძემ დაწერა ვერბალური ტექსტები და შესავალი და იგეგმებოდა მათი ერთად გამოცემა. მიუხედავად ამისა, 1937 წელს, ემსჰაიმერი ემიგრაციაში წავიდა სტოკჰოლმში, სადაც მუშაობა დაიწყო მუსიკალურ საკრავთა მუზეუმში. სამწუხაროდ, მას არ მისცეს უფლება შეედეთა თან წაეღო ცვილის ცილინდრების ასლები ან გაშიფრული მასალა. წლების შემდეგ, 1960-იანებში ემსჰაიმერს გურულ მასალაზე მუშაობის გაგრძელება უნდოდა და მოითხოვა ასლები. მ. ლობანოვმა, იმ დროისთვის ლენინგრადში პუშკინის დომის ფონოგრამარქივზე პასუხისმგებელმა, დააკმაყოფილა მისი თხოვნა და ემსჰაიმერს გაუგზავნა გაშიფრული ტექსტი და რუსული კომპანია „მელიდიას“ მიერ გაკეთებული ცვილის ცილინდრების ფირის ასლები.

36 ცვილის ცილინდრის კოლექციის ორიგინალი ჯერ კიდევ ინახება ლენინგრადის ფონოგრამარქივში: ერთი სრული კომპლექტი (ცილინდრების ასლები ფირებზე და გაშიფრული ტექსტები) სავარაუდოდ სტოკჰოლმშია, მეორე კომპლექტის მფლობელი მე გახლავართ. იგი 1987 წელს გამომიგზავნეს, ვინაიდან ემსჰაიმერი გრძნობდა, რომ ვერ დაასრულებდა თავის კვლევას. ჩვენ ვგეგმავდით ერთად მიგვეღო მონაწილეობა ბორჯომში მრავალხმიანობის სიმპოზიუმში 1988 წელს და მოგვენახა ქართველი კოლეგები, რომლებიც დაგვეხმარებოდნენ პროექტზე მუშაობაში. მაგრამ, სამწუხაროდ, ემსჰაიმერი მალევე გარდაიცვალა. ამის შემდეგ ჩემს მოვალეობად მიმაჩნია დაწყებული საქმის დასრულება.

## 2.

ფირის ასლები ემსჯიდნენ გაშიფრულ მასალებთან ერთად საფუძვლად დაუდო ეთნომუსიკოლოგიურ პროექტს, რომელსაც 1990-დან 1992 წლამდე განხორციელდა გერმანული კვლევითი ფონდის (German Research Foundation) მხარდაჭერით. მასალის პირველწყაროს ადგილას კვლევის მიზნით და გაშიფრული ჩანაწერების გადასამოწმებლად, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიასთან ერთად დაიგეგმა და 1991 წელს ჩატარდა ექსპედიცია გურიაში. ჩემ გარდა, ექსპედიციაში მონაწილეობდნენ ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კათედრის წევრები ედიშერ გარაყანიძის ხელმძღვანელობით, კერძოდ კი: ნატო ზუმბაძე, ქეთევან მათიაშვილი, თინათინ ჟვანია და არჩილ ბალათურია.

ამ ექსპედიციის სამეცნიერო მიზანი იყო 56 წლის შემდეგ კვლავ იმ სიმღერების ჩანერა, რაც ჩაინერა 1935 წელს, მომღერლებთან ინტერვიუების აღება და ძველი და ახალი მასალის ერთმანეთთან შედარება. 1935 წელს ჩანერილი ყველა მომღერალი დაიბადა ზემო გურიაში, პატარა ქალაქ ჩოხატაურში და მის მიმდებარე ადგილებში, ამიტომ, ბუნებრივია, 1991 წელსაც ჩვენი ექსპედიციის ყურადღების ცენტრში ეს ქალაქი მოხვდა.

სამწუხაროდ, 1991 წლის ზაფხული მსგავსი წამოწყებისთვის არ იყო ხელსაყრელი პერიოდი. რთული იყო ტრანსპორტირება და ორგანიზებული განთავსების საკითხი. ედიშერმა მოაგვარა განთავსების პრობლემა მთელი ჯგუფისთვის კერძო სახლში და დაიქირავა ავტობუსი მძღოლითურთ ჩოხატაურისა და მის მიმდებარე სოფლების სხვადასხვა ადგილში ჩვენი ტრანსპორტირებისთვის. ექსპედიციისთვის მომზადების პერიოდში ედიშერი დაუკავშირდა ადგილობრივ მომღერლებსა და ანსამბლებს, ვინც მღეროდა და თანახმა იყო ჩანაწერების გაკეთებაზე. მიუხედავად ამისა, აღმოჩნდა, რომ ზოგიერთი კარგი მომღერალი იმ დროს არ იმყოფებოდა იქ და სხვებს ამ სიტუაციაში არ შეეძლოთ სიმღერა. ანსამბლებისა და მომღერლების არჩევანი განსაზღვრა ლენინგრადის 1935 წლის ჩანაწერების რეპერტუარმა და არა მომღერლების ხარისხმა. ამიტომ, ჩავინერეთ განსხვავებული ტიპის შემსრულებლები: ინდივიდუალური მომღერლები და ანსამბლები, პროფესიონალები (ანსამბლ „გურიის“ მსგავსი), სუსტი ხმის მქონე, მაგრამ რეპერტუარის ძალიან კარგი მცოდნე ხანდაზმული შემსრულებლები და არაპროფესიონალი ადგილობრივი ანსამბლები. ედიშერის პირადი ძალისხმევით და სხვა ქართველი მონაწილეების, გურული მომღერლების ჩათვლით, წყალობითა და ადგილობრივი ხალხის სტუმართმოყვარეობის მეშვეობით ეს ექსპედიცია, უამრავი სირთულის მიუხედავად, საკმაოდ წარმატებული იყო.

## 3.

აპარატურა და ტექნიკური რჩევები მოგვანოდა ბერლინის ეთნოლოგიის მუზეუმის ეთნომუსიკოლოგიურმა დეპარტამენტმა. ჩემ მიერ ხელმოწერილი ხელშეკრულების მიხედვით, ნასესხები აპარატურა უკან უნდა დაგვებრუნებინა დეტალურ დოკუმენტაციასთან ერთად. ვიცავდით რა ლენინგრადის ჩანაწერების ტექნიკურ მახასიათებლებს და იმისთვის, რომ ცალ-ცალკე ყოფილიყო დაფიქსირებული სამი ხმიდან თითოეული (რათა შესაძლებელი ყოფილიყო მათი კარგად გაშიფვრა), ჩანაწერები განხორციელდა სამი განსხვავებული აპარატით: DAT რეკორდერზე ჩაინერა „პარტიტურა“ (სამივე ხმა ერთად) და დამატებით გამოვიყენეთ ორი კასეტისანი მაგნიტოფონი. ხმების სტერეო არხებში განცალკევებითა და სპეციალური მიკროფონების (Originalkopfmikrofon OKI von Soundman) გამოყენებით შესაძლებელი გახდა ყველა ხმის ერთდროულად და, ამავდროულად, ცალ-ცალკე ჩანერა. იმისთვის, რომ კასეტისანი მაგნიტოფონებზე გვექონოდა საუკეთესო ხმათა დაყოფა/განცალკევება, მიკროფონები განვაცალკევეთ, დავაგრძელეთ, როგორც მონომიკროფონები და მომღერლებს მივამაგრეთ პერანგებზე. 1935 წელს დაშვებული შეცდომების თავიდან აცილების მიზნით, როდესაც პარტიტურა ჩაინერა მოგვიანებით,

მეორე ჩანაწერის დროს, ერთი არხი გამოვიყენეთ მთელი სიმღერის ჩასაწერად, ისე, როგორც ეს იყო DAT რეკორდერზე. ამიტომ სამ განსხვავებულ აპარატზე ჩანაწერების გაკეთებისთვის საჭირო იყო რამდენიმე ადამიანი – ედიშერი, მე და ექსპედიციის სხვა მონაწილეები.

ექსპედიციის დროს დეტალური ოქმი დაენერეთ ედიშერმა და მე, სადაც, ასევე, შედიოდა ტექნიკური ინფორმაცია, სიმღერების შინაარსი, ტექსტი, მომღერლების სახელები, ასაკი, პროფესია და ა.შ. ინტერვიუები და კითხვები იყო რუსულ და/ან ქართულ ენებზე.

1991 წლის ივლისში ბორჯომში ხანგრძლივი ყოფნის დროს მე და ედიშერმა შევატანხმეთ მთელი ინფორმაცია, შეიქმნა საბოლოო ვერსია. ხელშეკრულების თანახმად, ჩანაწერების დედნები და დეტალური დოკუმენტაცია გერმანულ ენაზე დაბრუნების შემდეგ გადაეცა ბერლინის ეთნომუსიკოლოგიური მუზეუმის ეთნომუსიკოლოგიურ დეპარტამენტს; ჩანაწერებისა და დოკუმენტაციის ასლები გადაეცა თბილისის კონსერვატორიას.

#### 4.

1935 და 1991 წლების გურული სიმღერების ჩანაწერები მჭიდრო კავშირშია ერთმანეთთან; შესაბამისად, 1991 წლის ჩანაწერების ცალკე განხილვა არ შეიძლება.

1935 წლის ცვილის ლილვაკების კოლექცია შეიცავს 24 გურულ სიმღერას, მათ შორის კარგად ნაცნობს: „ალი ფაშა“, „ხასანბეგურა“, „კალოს ხელხვაი“ და „შავი შაში“, ასევე, რამდენიმე ნაკლებად ცნობილ სიმღერას: „ხელხვაი“, „ლატარია“, „იერიში“ და, ასევე, სიმღერას ლენინზე კომუნიზმის ქებით, რაც 1935 წლისთვის არ იყო გასაკვირი. ანზორ ერქომაიშვილმა გამოაქვეყნა სია (2007:238). 1935 წლის ივლისში, როდესაც ქართული სახელმწიფო ეთნოგრაფიული გუნდი კირილე ბაჭკორიას ხელმძღვანელობით გამოდიოდა მოსკოვსა და ლენინგრადში, გურული ჯგუფი ორჯერ დაპატიჟეს ლენინგრადის ფონოგრაფიკულმა ჩანაწერების გასაკეთებლად. გურული ჯგუფის ხუთი წევრი იყო: ვლადიმერ (ლადიმე) ბერძენიშვილი, ჯგუფის ხელმძღვანელი და ბანის შესანიშნავი შემსრულებელი, ერმალო სიხარულიძე, მეორე ხმა (მთქმელი), თეოფილე ლომთათიძე, პირველი ხმის შემსრულებელი (კრიმანჭული). ეს სამი მომღერალი ტრიოში 1905 წლიდან მღეროდა და შესრულებული ჰქონდათ სიმღერების უმეტესობა. დანარჩენი ორი მომღერალი იყო უშანგი შვეარდნაძე (მთქმელი) და მიხეილ კორომინაძე (ბანი). ტრიოს თითოეული ხმა ჩაინერეს ცალკე ფონოგრაფიით. მიუხედავად ამისა, როდესაც უსმენ ცალკეული ხმების ამ ჩანაწერებს, ოდნავ მოისმის სხვა ხმებიც, ამიტომ არაა არანაირი მითითება, რაც ართულებს სიმღერების გაშიფვრას. სამწუხაროდ, მთელი სიმღერა სამივე ხმით ერთად „პარტიტურის“ სახით ოდნავ მოგვიანებით ჩაინერა ერთ-ერთ ფონოგრაფზე.

1935 წლის ჩანაწერების შემადგენლობამ გვიკარნახა ის მეთოდი და სტრატეგია, რაც გამოვიყენეთ 1991 წლის ჩანაწერებისთვის.

ჩვენი 1991 წელს ჩოხატაურში ყოფნის დროს პროფესიონალ მომღერლებთან და ადგილობრივ ანსამბლებთან ორგანიზებულ იქნა განსხვავებული ჩანერის რვა სესია. თითოეული ჩანერის სესია იწყებოდა დისკუსიით, ზოგადად, გურულ სიმღერებსა და სპეციფიკურ გურულ რეპერტუარზე; შემდეგ ჩვენ წარვადგენდით 1935 წლის სიმღერებს და ვუსმენდით ზოგიერთ მათგანს.

ეს ისტორიული ჩანაწერები ათვლის წერტილს წარმოადგენდა. ჩვენ ვეკითხებოდით, კვლავ მღეროდნენ თუ არა მათ და, ასევე, თუ შეეძლოთ მომღერლებს ამ სიმღერების შესრულება. მიუხედავად ამისა, ყველა მომღერალი არ იცნობდა ამ სიმღერებს. გავიგეთ, რომ ზოგიერთი მათგანი ჯერ კიდევ იყო რეპერტუარში, მაგრამ ყველა მომღერალს არ



შეეძლო მათი სწორად შესრულება. ზოგიერთი მომღერალი ხანდაზმული იყო და ვერ მღეროდა კარგად. კრიმანჭულის კარგი მთქმელი არ იყო და ზოგიერთ ადგილობრივ ანსამბლს სრულიად განსხვავებული რეპერტუარი ჰქონდა, რომელიც მომღერლების შესაძლებლობებს იყო მორგებული. სრულიად მოულოდნელი იყო, რომ მხოლოდ რამდენიმე მომღერალს შეეძლო ემღერა რთული პოლიფონიური გურული სიმღერები. რა თქმა უნდა, ჩვენ, ასევე, ჩავინერეთ მათ მიერ შემოთავაზებული სიმღერები, მიუხედავად იმისა, რომ ისინი არ შეესატყვისებოდა 1935 წლის რეპერტუარს.

სულ ჩაინერა 78 სიმღერა, აქედან 36 განსხვავებული სიმღერა რამდენიმე ვარიანტში. 1935 წელს ჩაწერილი 20 განსხვავებული სიმღერიდან 15 ჯერ კიდევ ცნობილი იყო; ისინი ჩაინერა 40 განსხვავებულ ვარიანტში: „ჩვენ მშვიდობა“ 4 ვარიანტში, „მივალ გურიაში“ 6 ვარიანტში, „კალოს ხელხვაი“ 3 ვარიანტში, „ლატარია“ 4 ვარიანტში, „ალიფაშა“ 3 ვარიანტში, „ალილო“ 2 ვარიანტში, „შავი შაშვი“ 3 ვარიანტში, „ადილა“ („ვოდილა“) 2 ვარიანტში, „მე რუსთველი“ 5 ვარიანტში, „ლენინი“ 3 ვარიანტში, „მრავალჟამიერ“ 2 ვარიანტში და თითო-თითო ვარიანტში „ხასანბეგურა“, „ძველი აბადელია“, „მაყრული“ და „ვახტანგური“. სამწუხაროდ, 1935 წლის კოლექციიდან ყველა სიმღერის ჩაწერა ვერ შეეძლო: 1991 წელს ვერ ჩავნერეთ სიმღერები „იერიში“, „მგზავრული“, „მადლობელი“ და „აგიდელა“.

1935 წლის რეპერტუარის გარდა, 18 სხვა სიმღერა ჩაინერა (29 ვარიანტში), აქედან ზოგიერთი ტიპური გურული სიმღერაა, ზოგიც – პოპულარული სიმღერები, რომლებიც მთელ საქართველოშია ცნობილი. ასევე, შეასრულეს და ჩავნერეთ სამი საგალობელი („მეუფეო ზეცათაო“ 5 ვარიანტში, „დღეს საღმთომან მადლმან“ 3 ვარიანტში და „ქრისტე აღსდგა“).

ძალიან შინაარსიანი იყო ინტერვიუები მომღერლებთან და გურული ფოლკლორული სიმღერის სხვა წარმომადგენლებთან (ვაჟა გოგოლაძე, ოთარ ბერძენიშვილი, შალვა ლომთათიძე და დიმიტრი იმედაშვილი). ყველა სიმღერა გაშიფრა ედიშერმა და ჩაწერა რუსულად.

იმისთვის, რომ სამი განსხვავებული მოწყობილობით, განსხვავებული ხმოვანი სიგნალით ჩაწერილი მასალა ყოფილიყო მეტად მისაწვდომი, შეიქმნა ყველა ჩანაწერის საბოლოო ვერსია, რომელიც წარმოადგენს DAT-ზე გაკეთებული ჩანაწერებისა და ანალოგიური კასეტების კომბინაციას, დავინყეთ რა პარტიტურით და მივყევით ცალკეულ ხმათა ჩანაწერებს ქრონოლოგიის მიხედვით.

შემდგომ ნაბიჯად დაგეგმილი იყო ყველა ჩანაწერის გაშიფვრა, მაგრამ ეს პროცესი ჯერ კიდევ არ დასრულებულა, პროექტის დასაწყისშივე ცხადი გახდა, რომ ევროპული ნოტაციის სისტემა ქართული პოლიფონიის ფიქსირებისთვის არ იყო მოსახერხებელი. ეს შეუსატყვისობა შეამჩნია, ასევე, ერნსტ ემსჰაიმერმაც, ეს იყო და ჯერ კიდევ არის იმის მიზეზი, რომ მასალა დღემდე არაა გამოცემული.

## 5.

ამ ექსპედიციის ჩანაწერებიდან რამდენიმე დასკვნა შეიძლება გაკეთდეს:

პირველყოფისა, შესაძლებელია რეპერტუარის გენერალური მიმოხილვა. შესაბამისი დროის ფონზე. საინტერესოა აღინიშნოს, რომელი სიმღერები იყო უფრო საყვარელი. ზოგიერთი ადგილობრივი გურული სიმღერაა, ზოგიც იმღერებოდა მთელ საქართველოში, მაშინ, როდესაც ზოგიერთს დღესდღეობით ვეღარც მოისმენთ. რა თქმა უნდა, სხვაობაა 1935 წლისა და 1991 წლის რეპერტუარს შორის: მნიშვნელოვნად განსხვავდება სიმღერების რაოდენობა; 1935 წლის სიმღერები იმღერებოდა მხოლოდ გურულ პოლიფონიურ სტილში, ხოლო ზოგიერთი 1991 წლის სიმღერებიდან – არა.

1935 წელს ჩაწერილი სიმღერების 1991 წელს ჩაწერილ ზოგიერთ სიმღერასთან

შედარება აჩვენებს, რომ ზოგიერთი ძველი სიმღერა გაქრა რეპერტუარიდან, მაშინ, როდესაც სხვა სიმღერები იმღერება სრულიად განსხვავებულ ფორმაში (მაგალითად, სიმღერები „ჩვენ მშვიდობა“, „ლატარია“, „კალოს ხელხვაი“, „ალილო“, „მე რუსთველი“, „შავი შაში“, „ალიფაშა“).

თუმცა, უნდა ვიცოდეთ, რომ 1935 წლის ჩანაწერების მომღერლები პროფესიონალები იყვნენ, ხოლო 1991 წლის ნიმუშებში მხოლოდ ერთი პროფესიონალთა ჯგუფი იყო ვაჟა გოგოლაძის, ოთარ ბერძენიშვილისა და ავთო მახარაძის მონაწილეობით, რაც უფრო დეტალური შედარების შესაძლებლობას მოგვცემდა. შედარების მეშვეობით ჩვენ ვიგებთ იმ ცვლილებების შესახებ, რაც ბოლო 60 წლის განმავლობაში განიცადა გურულ-მა ფოლკლორულმა სასიმღერო რეპერტუარმა.

## 6.

მასალა და ამ ექსპედიციის შედეგები რამდენჯერმე იყო წარმოდგენილი, მაგრამ არასდროს სრული სახით:

1993 წლის დეკემბერში ედიშერმა და მე გავაკეთეთ პრეზენტაცია ბერლინში ტრადიციული მუსიკის საერთაშორისო ინსტიტუტში (ეს ინსტიტუტი ამასობაში დაიშალა). ბერლინში აუდიტორიაში იმყოფებოდნენ ეთნომუსიკოლოგები, რომლებიც იმ დროს მუშაობდნენ სხვადასხვა უნივერსიტეტში (აღმოსავლეთ ბერლინის ჰუმბოლტის უნივერსიტეტში და დასავლეთ ბერლინის თავისუფალ უნივერსიტეტში), ეთნოლოგიური მუზეუმის ეთნომუსიკოლოგიის დეპარტამენტში, სტუდენტები და დაინტერესებული პუბლიკა. ჩვენი პრეზენტაცია, სახელწოდებით „მივალ გურიაში“, შედგებოდა აუდიო ნიმუშებისგან, სლაიდებისგან და ექსპედიციის სხვა მასალისგან.

სტატია ინგლისურ ენაზე წარმოადგინეთ ESEM-ზე (ევროპული სემინარი ეთნომუსიკოლოგიაში), რომელიც ჩატარდა ჟენევაში, შვეიცარიაში, 1991 წლის სექტემბერში. ის შეიცავდა სიმღერის „ალიფაშა“ ორი ვერსიის დეტალურ შედარებას (იხ. Ziegler 1993). ერთობლივი პროექტი, რომელიც წარმოადგენდა ძველი და ახალი ჩანაწერების ნაკრებს, თანდართული უამრავი შენიშვნით, მომზადდა ჟენევაში Ateliers de Musicologie-თან ერთად, მაგრამ სამართლებრივი პრობლემებისა და ტექნიკური სირთულეების გამო იგი ვერ გამოიცა.

## 7.

მასალისთვის ბოლო 20 წლის განმავლობაში ხელი არ უხლიათ და უდიდესი ძალისხმევა და ხანგრძლივი მუშაობაა საჭირო იმისთვის, რომ კვლავ კარგად გაეცნო მასალას და ხელნაწერ დოკუმენტაციას.

1991 წელს პროექტის მიზანი იყო ეთნომუსიკოლოგიური კვლევა, ჩანაწერების გაკეთების, გაშიფრვის, ანალიზის ჩათვლით; შესაბამისად, ცხადი იყო, რომ 1991 წლის ჩანაწერები უნდა შესწავლილიყო 1935 წლის ჩანაწერების საფუძველზე (ანუ ძველი და ახალი მასალის შედარება). გაიმართა დისკუსია გერმანელ, ქართველ, ავსტრიელ და ფრანგ კოლეგებთან ერთად გურული სიმღერების ფიქსირების/ჩანაწერის თაობაზე, რამაც პრობლემა ვერ გადაწყვიტა. რამდენიმე მცდელობა განხორციელდა ემსჰაიმერის ჩანაწერების საფუძველზე, მაგრამ ისინი კრახით დასრულდა. დღეისათვის საკმაოდ დარწმუნებული ვარ, რომ დასავლეთის ნოტაციის სისტემა გურული პოლიფონიისთვის არაა რეალურად შესატყვისი, მაგრამ ვიმედოვნებ, რომ ბერის ანალიზის თანამედროვე ხელსაწყოები ამ მიმართულებით სასარგებლო იქნება (მაგალითისთვის იხ. Scherbaum, 2016)..

იმისათვის, რომ თავიდან ავიცილოთ სანოტო ფიქსირების პრობლემა, მხედველობაში უნდა იყოს მიღებული შეგროვებული მასალის წმინდა აუდიო ჩანაწერების სახით CD-ზე გამოცემა. შესაძლებელია 1935 წლისა და 1991 წლების ჩანაწერთა ერთად გამოცემა,

მაგრამ აქედან არცერთი ყოფილა მომზადებული გამოცემისთვის, ისინი მხოლოდ საკვლევ მასალას წარმოადგენდა. მიუხედავად ამისა, ზოგიერთი პრობლემა დაკავშირებულია მასალის გამოცემასთან, პირველყოვლისა, სამართლებრივ საკითხებთან და, ასევე, ტექნიკურ პრობლემებთან. ძველი მომღერლების უნიკალური ხარისხის წარმოსაჩენად შეიძლება გამოიცეს არა მხოლოდ პოლიფონიური სიმღერა, არამედ ცალკეული ხმებიც. 1935 წლის ცვილის ცილინდრის ჩანაწერიდან ზოგიერთი უკვე გამოიცა კომპაქტური დისკის სახით (*Echoes from the Past*, დისკი 12, 2008); ცვილის ცილინდრების ჩანაწერებში ჟღერადობის ხარისხის ხმის გაძლიერების მიუხედავად, ის მაინც ისტორიულია.

ამჟამად 1935 წლის მასალების – ჩანაწერებისა და ემსჰაიმერის ჩანაწერების – პუბლიკაციაზე საუბარიც კი არ ღირს, ძირითადად, საავტორო უფლებების საკითხების გამო. ამიტომ, ერთადერთი შესაძლო პერსპექტივა შეიძლება იყოს 1991 წლის ჩანაწერების ცალკე გამოცემა ამ უნიკალური ექსპედიციისა და ქართულ-გერმანული მეცნიერების ყველაზე წარმატებული თანამშრომლობის დოკუმენტირების მიზნით. ვიმედოვნებ, რომ ქართველ და გერმანელ კოლეგებს შორის მსგავსი თანამშრომლობა კვლავ შესაძლებელი იქნება მომავალში.

**თარგმნა მარიკა ნადარეიშვილმა**

**SUSANNE ZIEGLER**  
(GERMANY)

## **25 YEARS LATER: REMEMBERING FIELD RECORDINGS IN GURIA 1991**

### **1.**

The paper is about a field expedition to Guria, organized by the late Georgian scholar Edisher Garaqanidze and carried out in June 1991 by a joint German – Georgian team. Unfortunately, until today the collected material has still not been published. There are several reasons for this state: firstly, the difficult political situation in Georgia in the 1990s following the field expedition, and, secondly, Edisher's untimely death in 1998. In addition, my part in the research project ended in 1992, I entered a position in the Berlin Phonogramm-Archiv and became completely involved in work on the wax cylinder collections. Now, 25 years later, I wish to return to the Guria expedition. I shall not present a musicological analysis, but rather a description of the expedition, its aims, results, and perspectives for the future.

The starting point for the field expedition in Guria was a restudy project based on a collection of Gurian polyphonic songs, which were recorded in the Leningrad Phonogram Archive in 1935. The singers were among the best performers of the local traditional Gurian style of polyphonic singing. Unique sound recordings were made on three phonographs by a group of ethnomusicologists: Evgeniy Gippius, at that time director of the Leningrad Phonogram Archive, Zinaida Eval'd – well known Russian ethnomusicologist, Ernst Emsheimer, German musicologist who had moved to Russia in 1932, and Georgian linguist Iosif Megrelidze. Each singer was recorded on a separate phonograph, and a complete recording ("partitura" = all three voices) was made independently some time later, since – obviously – only three functioning phonographs were available at that time in the Leningrad Phonogram Archive.

Emsheimer transcribed the Gurian recordings, Megrelidze wrote down the texts and an introduction, and it was planned to publish them together. However, in 1937 Emsheimer immigrated to Stockholm, where he assumed a position at the musical instruments museum. Unfortunately, Emsheimer was not allowed to take copies of the wax cylinders or of the transcriptions with him to Sweden. Years later, in the 1960s Emsheimer wanted to continue his work on the Gurian material and asked for copies. M. Lobanov, at that time in charge of the Phonogrammarchiv in Pushkinskiy Dom in Leningrad, complied and sent Emsheimer transcriptions and tape copies of the wax cylinders, made by Russian Melodiya Company.

The original collection of 36 wax cylinders is still in the Leningrad Phonogram Archive: one complete set (transcriptions and tape copies of the cylinders) is supposed to be in Stockholm, and another set of copies is in my possession. It was sent to me in 1987, because Emsheimer felt that he could not finish his work. We planned to attend the Symposium on Polyphony in Bordzhomi in 1988 together, and to seek Georgian colleagues who would support the project. But, unfortunately, Emsheimer died soon after. Since then I have regarded it as my duty to finish this undertaking.

## 2.

The tape copies together with Emsheimer's transcriptions formed the basis for an ethnomusicological project, for which I applied in 1989 and which has been supported by the German Research Foundation from 1990 until 1992. In order to research the material in the place of origin and to verify the transcriptions, in cooperation with the Tbilisi State Conservatory, a field expedition to Guria was planned and carried out in June 1991. Besides myself the expedition participants included members of the Folk Music Department under the direction of Edisher Garaqanidze, namely Nato Zumbadze, Ketevan Matiashvili, Tinatin Zhvanija, and Archil Baghaturia.

The scientific aim of this expedition was a restudy that would make recordings of the same songs, which have been recorded in 1935, once again after 56 years, to make interviews with the singers, and to compare the old with the newly recorded material. All the singers recorded in 1935 were born in Upper Guria, in and near the small town of Chokhatauri, so naturally this was the focus of our expedition in 1991 as well.

Unfortunately, the summer of 1991 was not a good time for such an enterprise. Transportation was difficult, and accommodations had to be organized privately. Edisher managed accommodations for the group in a private house, and a bus with a driver was hired for transporting us to different places in Chokhatauri and the surrounding villages. In preparing the expedition Edisher had made contacts with local singers and ensembles who would likely sing and agree to be recorded. However, it turned out that several good singers were not available at that time, and others were not able to sing in that situation. The choice of ensembles and singers was governed by the repertory of the Leningrad recordings in 1935, not by the quality of the singers. Therefore, different kinds of singers were recorded: individual singers and ensembles, professional singers (like the Guria ensemble), old singers with weak voices, but a very good knowledge of the repertory, and non-professional local ensembles. Thanks to the personal efforts of Edisher and the other Georgian participants, the Gurian singers' engagement and the hospitality of the local people this expedition was quite successful despite the many difficulties.

## 3.

The equipment as well as technical advice was provided by the Ethnomusicological Department of the Museum of Ethnology in Berlin. An agreement was signed by my person in order to borrow the equipment, which had to be given back together with a detailed documentation upon return. In order to follow the technique employed during the Leningrad recordings and to have each of the three voices available separately for making good transcriptions, the recordings were made with three different machines: On a DAT recorder the "partitura" (all three voices together) was recorded, and in addition two analog cassette recorders were used. By separating the voices in the stereo channels and by using specific microphones (Originalkopfmikrofon OKI von Soundman), it was possible to record all voices at the same time together as well as separately. In order to have the best possible division of the voices on the cassette recorders, the microphones were separated, prolonged as mono-microphones and attached at the singers' shirts. In order to avoid the mistake made in 1935, whereby the "partitura" was recorded only later in a second recording, one channel was used for recording the whole song, as was the DAT recorder. Therefore, the recordings on three different machines had to be executed by several people as well, Edisher, by myself, and by other participants of the expedition.

During the expedition a detailed protocol was written by Edisher and me, including technical

information, the contents of the songs, the text, the singers' names, age and profession etc. The interviews and questions were in Russian and/or Georgian.

During a longer stay in Bordzhomi in July 1991 all information was approved in close collaboration between Edisher and me, and a final version was produced and typed. According to the agreement, the original recordings and a detailed documentation in German were handed over upon return to the Ethnomusicology Department of the Ethnological Museum in Berlin; copies of the recordings and documentation were provided to the Folklore Department of the conservatory in Tbilisi.

#### 4.

The 1935 and the 1991 recordings of Gurian songs are closely related to each other; therefore, the 1991 recordings cannot be regarded separately.

The wax cylinder collection of 1935 comprises 24 Gurian songs, among them well known songs, such as "Ali Pasha", "Khasanbegura", "Kalos Khekhvavi" and "Shavi shashvi", and also some less known songs like "Khekhvavi", "Lataria", "Ierishi" as well as a song on Lenin praising communism – no wonder in 1935. A list has been published by Anzor Erkomaishvili (2007:238ff.).

In July 1935, when the Georgian State Ethnographic Chorus under the direction of Kirile Pachkoria toured Moscow and Leningrad, the Gurian group was invited twice to the Phonogram Archive in Leningrad for recordings. The five members of the Gurian group were: Vladimer (Ladime) Berdzenishvili, leader of the group and excellent performer of the *bani*, Ermalo Sikharulidze, second voice (*mtkmeli*), Teopile Lomtadze, singer of the first voice (*krimanchuli*). These three singers had sung as a trio since 1905 and had performed most of the songs. The other two singers were Ushangi Shevardnadze (*mtkmeli*) and Mikheil Koroshinadze (*bani*). Each voice of the trio was recorded on a separate phonograph. However, when listening to these separate voices one can hardly hear the other voices, so there is no reference which makes it very difficult to transcribe the songs. Unfortunately, the whole piece with all three voices together was recorded as "partitura" on one of the phonographs somewhat later.

The content of the 1935 recordings pointed out the method and strategy to use for the 1991 recordings.

During our stay in Chokhatauri in June 1991 eight different recording sessions were organized with professional singers as well as local ensembles. Every recording session started with a discussion about Gurian songs in general and the specific Gurian repertoire; we then introduced the 1935 songs and listened to some of them. Taking these historical recordings as starting point, we asked whether these songs were still sung and also whether the singers could perform the same songs. However, not all singers were familiar with these songs. We learned that some of these songs were still in the repertoire, but that not all singers were able to perform them properly. Some singers were old and could not sing well. A good *krimanchuli* singer was not available at all, and some local ensembles had a complete different repertoire according to the singers' abilities. It was quite surprising that only few singers were able to sing the complicated polyphonic Gurian songs. Of course, we also recorded songs that were offered, even though they did not correspond to the 1935 repertory.

All in all 78 polyphonic songs, among these 36 different polyphonic songs in several variants, were recorded. Out of the 20 different songs recorded in 1935, 15 were still known; they have been recorded in 40 different variations: "Chven mshvidoba" in 4 variants, "Mival guriashi" in 6 variants, "Kalos khekhvavi" in 3 variants, "Lataria" in 4 variants, "Alipasha" in 3 variants, "Alilo" in 2

variants, "Shavi shashvi" in 2 variants, "Adila" (Vodila) in 2 variants, "Me Rustveli" in 5 variants, "Lenin" in 3 variants, "Mravalzhamier" in 2 variants, and "Khasanbegura", "Dzveli abadelia", "Ma-gruli" and "Vakhtanguri" once only. Unfortunately, we did not succeed in recording all of the songs from 1935 again, the songs "Ierishi", "Chokhatauri", "Mgzavruli", "Madlobeli" and "Agidela" were not recorded in 1991.

Besides the 1935 repertory, 18 other songs were recorded (in 29 variants), some typical Gurian songs, others popular songs known all over Georgia. Three liturgical songs were sung and recorded as well ("Meupeo zetsatao" in 5 variants, "Dghes samghtoman madlman" in 3 variants and "Kriste aghsdga").

Very informative were the interviews with singers and other representatives of Gurian folk songs (Vazha Gogoladze, Otar Berdzenishvili, Shalva Lomtadze and Dimitrie Imedaishvili). All of the songs song texts and interviews were written down by Edisher and translated into Russian.

In order to make the material that had been recorded with three different devices on different sound carriers better accessible, a final version of all recordings has been produced, which is a combination of the recordings on DAT and analog cassettes, starting with the "partitura" and followed by recordings of the single voices according to the chronology.

In a further step it was planned that all recordings should be transcribed, but this has not been accomplished yet. Already at the beginning of the project it became very clear that the Western notation system was not appropriate for transcribing the complicated modal structure of Georgian polyphony. This inappropriateness had been observed by Ernst Emsheimer, too, and this was and still is the reason that the material has not yet been published.

## 5.

Several conclusions can be drawn from the recordings on this expedition:

First a general overview of the repertory can be gained. Against the background of the respective time it is interesting to observe which songs were favorites. Some were local Gurian songs, others sung all over Georgia, whereas several are no longer heard today. There is of course a difference between the 1935 repertory and the 1991 repertory: the number of songs differs considerably; the 1935 songs were exclusively sung in Gurian polyphonic style, while several of the 1991 songs were not.

In addition, a comparison of the songs recorded in 1935 with the same songs recorded in 1991 shows that some of the old songs have disappeared in the repertory, while others are sung in completely different forms (for example, the songs "Chven mshvidoba", "Lataria", "Kalos khlekhvavi", "Alilo", "Me Rustveli", "Shavi shashvi", "Alipasha").

However, we must be aware that the singers of 1935 were professionals, whereas in 1991 there was only one professional group, consisting of Vazha Gogoladze, Otar Berdzenishvili and Ayto Makharadze, which would allow a detailed comparison. By comparing we learn about the changes that Gurian folk song repertory has undergone over the last 60 years. In any case, the extraordinary quality of the 1935 singers could hardly be reached by others.

## 6.

The material and results of this expedition have been presented several times, but never in their entirety:

In December 1993 Edisher and I gave a presentation at the International Institute for Tradition-

al Music in Berlin (this institution has meanwhile been dissolved). The audience in Berlin consisted of ethnomusicologists, at that time working in different universities, East Berlin Humboldt University and West-Berlin Free University, in the Ethnomusicology Department of the Ethnological Museum, students, and the interested public. Our presentation, entitled "Mival Guriashi" included sound examples, slides and other material from the expedition.

A paper in English was given at the ESEM (European Seminar in Ethnomusicology) held in Geneva, Switzerland, in September 1991. It included a detailed comparison of the song "Alipasha" in two versions (see Ziegler 1993). The article is published in French in "Cahiers de Musique Traditionnelle" volume 6.

A joint CD project presenting a selection of the old and new recordings with ample notes was prepared with Ateliers de Musicologie in Geneva, but – due to legal problems and technical difficulties – it has not been published.

## 7.

Now, retired from my position in the Berlin Phonogram Archive, I have time to return to the Gurian material.

The material has not been touched for the last 20 years, and it is a huge effort and time-consuming work to become familiar with the recordings and the handwritten documents again.

In 1991 the project's aim was ethnomusicological research, consisting of recording, transcribing, analyzing; thereby, it was obvious that the 1991 recordings should be studied against the background of the 1935 recordings, i.e. comparing the old and new material. A big discussion with German, Georgian, Austrian and French colleagues about transcribing the Gurian songs arose, which has not been solved. Several attempts basing on Emsheimer's transcriptions were made, but failed. Today I am quite sure that the Western notation system is not really appropriate for Gurian polyphony, but I hope that contemporary tools for sound analysis will be helpful (see for example Scherbaum, 2016).

In order to avoid the problem of transcribing, the publication of the collected material as purely audio recordings on CD should also be taken into consideration. Publishing the 1935 and 1991 recordings together would be an option, but neither the 1935 nor the 1991 recordings have been prepared for publication, but instead as material for research. However, several problems are connected with publishing the material, first of all legal issues, and also technical problems. In order to demonstrate the unique quality of the old singers not only the polyphonic song should be published, but also the separate voices. Some of the 1935 wax cylinder recordings have already been published by Anzor Erkomaishvili on a CD (Echoes from the Past, CD 12, 2008); yet even with a lot of sound enhancement the sound quality of wax cylinder recordings is historical. Hence, our attempt with Ateliers de Musicologie in Geneva to combine old and new recordings in one CD was not successful.

At present a publication of the 1935 material – recordings and Emsheimer's transcriptions – is out of question, mainly due to copyright issues. Therefore, the only possible perspective would be to publish the 1991 recordings separately in order to document this unique expedition and a most successful scientific Georgian – German collaboration. Encouraged by the last joint publication

"Georgian Prisoners' Songs Recorded on Wax Cylinders in Germany 1916–1918", published in Georgia in 2014, I hope that a similar cooperation between Georgian and German colleagues will hopefully again be possible in the future.



### References

- Tsurtsumia, Rusudan. (Editor). (2008). *Echoes from the Past – Georgian Folk Music from Phonograph Wax Cylinders Part III*. Tbilisi: Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire et al.
- Erkomaishvili, Anzor. (2007). *Georgian Phonogram Recordings Abroad*. Tbilisi: The International Centre for Georgian Folk Song.
- Scherbaum, Frank. (2016). “On the benefit of larynx – microphone field recordings for the documentation and analysis of polyphonic vocal music”. In: *Proceedings of the 6th International Workshop Folk Music Analysis, 15–17 June, Dublin/Ireland*. Pp. 80–87.
- Ziegler, Susanne. (1993). “Une perspective historique sur la polyphonie géorgienne”. In: *Cahiers de musiques traditionnelles* 6. Pp. 29–44.

## მრგვალი მაგიდა: ტრადიციული პოლიფონიის ფორმაში, სტრუქტურული ტიპები და კარტოგრაფია

**ნამყვანები:** იოსებ ჟორდანიძე და დავით რაჩიუნაიტი-ვიჩინიენე.

**იოსებ ჟორდანიძე** მრგვალი მაგიდის მონაწილეებს შესთავაზა, განევრცოთ დავით რაჩიუნაიტე-ვიჩინიენეს მოხსენებაში *სუტარტინესთან* დაკავშირებით წამოჭრილი დისონანტური მრავალხმიანობის პრობლემა, რომელიც სულ უფრო და უფრო აქტუალური ხდება.

მან აღნიშნა, რომ იყო დრო, როცა ბევრი ფიქრობდა, რომ ლიტვური *სუტარტინე*-სი იყო სეკუნდებზე აგებული უნიკალური მოვლენა. კურტ ზაქსის აზრით, *სუტარტინეს* შემსრულებლები ვერ ხვდებიან, თუ რას აკეთებენ, როცა სეკუნდებში მღერიან. ჟორდანიძის აზრით, ეს რეალობისგან ძალიან შორს არის, რადგან კარგადაა ცნობილი, მომღერლებს აშკარად სიამოვნებთ მჭახე დისონანსები. თავდაპირველად ლიტვის არისტოკრატიის რეაქცია *სუტარტინეს*ზე მკვეთრად უარყოფითი იყო, რადგან მათთვის საკუთარი ტრადიციული სიმღერა რაღაც უცხო, უჩვეულო, იყო.

მან გაიხსენა, რომ მსგავსი რამ ქართული მრავალხმიანობის შემთხვევაშიც შეინიშნებოდა. მაგალითად, როდესაც მელიტონ ბალანჩივაძემ, კომპოზიტორმა, მუსიკოლოგმა და მუსიკოსმა, რომელიც წარმოშობით დასავლეთ საქართველოდან (იმერეთი) იყო, XIX საუკუნის 80-იან წლებში სვანეთში პირველად „ლილე“ ჩაიწერა, გამიფრულ ვარიანტში პირველი აკორდი შეცვალა: 4/5-ის მაგივრად სიმღერა დაიწყო 3/5-ით. მისთვის სვანური ჰარმონიისთვის ბუნებრივი დისონანსური 4/5-აკორდი მეტისმეტად უჩვეულოდ ჟღერდა. იგი შეეცადა სვანების სიმღერა ევროპულ ჰარმონიასთან მიეახლოებინა, მაგრამ ვისაც სვანების სიმღერა მოუსმენია, დამეთანხმება, რომ სვან მომღერლებს სწორედ ეს დისონანსები, ეს „უხეში“ აკორდები ურჩევნიათ.

ი. ჟორდანიძის აზრით, თანამედროვე ეთნომუსიკოლოგები ნელ-ნელა აცნობიერებენ, რომ მსგავს დისონანსებზე აგებული სიმღერა მსოფლიოს სხვადასხვა ნაწილში გვხვდება. მან მოიყვანა დისონანსური მრავალხმიანობის მაგალითები ნურისტანის მთიანი მხარიდან (ავღანეთი), რომელიც ახლოსაა ბალტიისპირეთისა და ბალკანეთის დისონანსურ მრავალხმიან ტრადიციებთან და არაფერი აქვს საერთო ცენტრალური აზიის ვოკალურ ერთხმიანობასთან (აუდიომაგ. 1).

**დ. რაჩიუნაიტი-ვიჩინიენე** დაადასტურა, რომ ეს სიმღერა აგებულია მელიდიის ტერციულ სვლებზე და ვერტიკალში გამუდმებით ჟღერს სეკუნდები, ისევე, როგორც სეკუნდურ სუტარტინესში და, ასევე, ორივეს მსგავსი რიტმული მოდელი აქვს.

**ი. ჟორდანიძე** მოიყვანა კიდევ ერთი მაგალითი ვენის ფონოგრამარქივში დაცული ჩანაწერებიდან, გაკეთებული 1967 წელს ნურისტანში, სადაც არსებობს ოთხსიმიანი საკრავი სახელწოდებით *ვოჯ* (Wadj), რომლის ოთხივე სიმი დიდი სეკუნდებითაა აწყობილი გადიდებული კვარტის დიაპაზონში (*სოლ, ლა, სი, დო დიეზი*). ადგილობრივები მღერიან ისეთ სიმღერებს, სადაც მელიდია ტერციულ სვლებზეა აგებული (მაგალითად, გ-გ-h-h, a-a-cis-cis) და ხმების შერწყმა გამუდმებულ სეკუნდებს ქმნის. თითქოს მათთვის არაა საკმარისი ამდენი სეკუნდების ხმით გამოცემა, ისინი სიმღერის პარალელურად გამუდმებით უკრავენ „ვოჯ“-ის ოთხივე ბეგრას (აუდიომაგ. 2).

მესამე მაგალითი ჩრდილოეთ ვიეტნამის მთებში მცხოვრები ეთნიკური უმცირესობის მუსიკიდან არის აღებული (აუდიომაგ. 3). ვიეტნამის უმცირესობების მუსიკას სპეციალური სტატია ეძღვნება გარლანდის ენციკლოპედიაში, მაგრამ ამ ავტორიტეტულ გამოცემაში ეს საოცრად საინტერესო მრავალხმიანი ტრადიცია ნახსენებიც კი არ არის!

ჟორდანიძე დამსწრეთ შეახსენა, როგორც განცვიფრდა იაპ კუნსტი ინდონეზიის

იზოლირებულ რეგიონში გავრცელებული სეკუნდური სიმღერების ბულგარულთან მსგავსებით (აუდიომაგ. 4). 1954 წელს მან გამოსცა წიგნი ბალკანეთიდან ხალხის შესაძლო მიგრაციაზე ინდონეზიაში. რასაკვირველია გასათვალისწინებელია, რომ მსგავსი სასიმღერო ტრადიციები ამ შემთხვევაში სრულიად განსხვავებული რასების მქონე ხალხების საკუთრებაა.

მან დამსწრეთ, აგრეთვე, მოასმენინა, ალბათ, ყველაზე დისონანსური ტრადიციის მაგალითები ლატვიიდან და ტიბეტიდან (აუდიომაგ. 5, 6). ეს უკანასკნელი ტიბეტელი მოღერლები სგანაა ჩაწერილი დასავლეთ ჩინეთში და წარმოუდგენლად ხმამაღლა და მჭექარედ სრულდება.

თავისი გამოსვლის ბოლოს მან აუდიტორიას შეახსენა, რომ მსგავსი ჰარმონიული სიმღერა, სადაც დისონანსი გადამწყვეტ როლს ასრულებს, ყოველთვის მსოფლიოს ყველაზე იზოლირებულ ადგილებში, ან კონტინენტის განაპირა რეგიონებში გვხვდება. 2015 წელს თავისი წიგნისთვის „სავუნდო სიმღერა, ადამიანის კულტურა და ევოლუცია“ მრავალხმიანი სიმღერის გავრცელების რუკების შედგენისას, ი. ჟორდანიამ მოახდინა სხვადასხვა ტიპის მრავალხმიანობის კლასიფიკაცია და კარტოგრაფირება, თუმცა მას არ შეუდგენია რუკა დისონანსური პოლიფონიისთვის.

ი. ჟორდანიამ მოუწოდა კოლეგებს იმსჯელონ დისონანსურ პოლიფონიაზე და წვლილი შეიტანონ სხვადასხვა მრავალხმიან ტრადიციაზე ცოდნის გაფართოებაში.

**თ. გაბისონიამ** დამსწრეთ შესთავაზა, მრავალხმიანობის აქ წარმოდგენილ ტიპს, უბრალოდ, „სეკუნდური“ ეწოდოს.

**ი. ჟორდანიას** აზრით, მართლაც შესაძლებელია მრავალხმიანი ტრადიციების დაყოფა დისონანსურ (სეკუნდურ) ან კონსონანსურ (ტერციულ) ტიპებად. რა თქმა უნდა, ტერმინში „დისონანსური“ გამორიცხული უნდა იყოს ყველანაირი ნეგატიური მნიშვნელობა, მას საერთო არაფერი აქვს „ცუდ“ ჟღერადობასთან. ადამიანები სეკუნდებში მღერიან იმიტომ, რომ მათ ეს მოსწონთ. მაგრამ, ალბათ, უფრო სწორია ლაპარაკი სეკუნდურ და არა დისონანსურ მრავალხმიანობაზე.

**ფ. შერბაუმმა** აღნიშნა, რომ მკაფიოდ უნდა გაიმიჯნოს მელოდიური და ჰარმონიული სეკუნდები. მელოდიურად სეკუნდა ყველაზე ადვილად სამღერი ინტერვალაა, დისონანსს წარმოადგენს ჰარმონიული სეკუნდა. მისი აზრით, დისონანსებსა და კონსონანსებზე საუბრის ნაცვლად, უფრო ობიექტური კრიტერიუმები უნდა მოიძებნოს. იგი იზიარებს ალექსეი ნიკოლსკის აზრს, რომლის თანახმად, თავი უნდა ავარიდოთ ნებისმიერ კატეგორიას რომელსაც „განაჩენის“ დატვირთვა აქვს. მაგალითად, ბგერის სიმაღლის ორგანიზაციის თვალსაზრისით, საჭიროა ნეიტრალურად ან ობიექტურად ვიფიქროთ ორგანიზაციულ სტრუქტურებზე.

ამასთან დაკავშირებით, **ი. ჟორდანიამ** ისაუბრა სეკუნდური ჰარმონიის მნიშვნელობაზე სხვადასხვა მრავალხმიან კულტურაში: ზოგ ტრადიციაში ორხმიანობაა გავრცელებული და სეკუნდები პირდაპირ არის მოცემული (მაგალითად, ბულგარეთში, ან ლიტვანში). ასევე, ზოგ სამხმიან ტრადიციაში სეკუნდები პირდაპირ არის მოცემული, ნურისტანის მსგავსად. მაგრამ არსებობენ სამხმიანი სიმღერები, როგორც ესაა სვანურ ან აჭარულ დიალექტებში, სადაც გვაქვს უამრავი სეკუნდა ზედა ხმებში, მაგრამ, ამასთან ერთად, გვაქვს შედარებით მოცილებული ბანი, რომელიც ზედა ხმას კვარტით ან კვინტით არის დამორებული. ალბათ, შესაძლებელია ითქვას, რომ არსებობს კულტურები, სადაც სეკუნდური ჰარმონია არის გაბატონებული პრინციპი და კულტურები, სადაც სეკუნდური ჰარმონია არსებობს, მაგრამ ის არაა გაბატონებული.

**ფ. შერბაუმის** აზრით, სვანურ სამხმიან სიმღერაში ხშირად გამოყენებული კვარტები და კვინტები გვიჩვენებს, რომ ჰარმონიული სეკუნდები, აქ იმ შემთხვევის გვერდითი მოვლენაა, როცა მომღერალს უნდა აიღოს წმინდა კვარტა და კვინტა, რომლებიც აკუსტიკური თვისებების წყალობით გაცილებით ადვილი სამღერია.

**ი. ჟორდანიას** არ დაეთანხმა იმ აზრს, რომ სვანებისთვის სეკუნდურ დისონანსებში სიმღერა შემთხვევითია. ის, რაც თანამედროვე ადამიანს დღეს მიაჩნია უფრო ადვილ სამღერად, შესაძლოა, სულაც არ იყოს ასე სხვადასხვა კულტურასა და ტრადიციის მატარებლებში.

**ფ. შერბაუშმა** განმარტა, რომ ის, რასაც იგი უფრო ადვილად სამღერს უწოდებს, არის ჰარმონიების ობერტონების სპექტრი (კონსონანსები, როგორც ცნობილია, სანაყის ობერტონებია, დისონანსები კი – ბოლო).

**ი. ჟორდანიამ** დამსრუტე შეახსენა, რომ ნურისტანის, ლიტვურ ან ლატვიურ სიმღერებში შემსრულებლები პირდაპირ სეკუნდებით მღერიან და, როგორც ჩანს, მათ ეს სულ არ უჭირთ. თუ ადამიანი სეკუნდებით მღერის პრინციპს შეეგუება, ძალიან ადვილია სეკუნდებით ჰარმონიზება. ტექნიკური თვალსაზრისით ეს ადვილია და ძლიერ ჰარმონიულ ეფექტს ახდენს, ვინაიდან სეკუნდა ყველაზე ძლიერი დისონანსია. ქუჩაში მანქანების სიგნალებში ყველაზე ხშირად სწორედ სეკუნდები ისმის. სეკუნდა ყველაზე ეფექტურად და სწრაფად იქცევა მსმენლის თუ გამვლელის ყურადღებას.

**დ. რაჩოუნაიტემ** აუდიტორიას უმღერა მხოლოდ ორ ბგერაზე აგებული სეკუნდური ნიმუში.

**თ. გაბისონიამ** ყურადღება გაამახვილა ისეთ შემთხვევაზე, როცა კრიტიკიუმად აღებული ჰარმონიული მხარე, ისევე, როგორც მოტივაცია იმისა, რომ ბგერა შეიძლება შეკავდეს. მან მაგალითად მოიყვანა *პასიბუტბუტის* ტიპიური ტრადიცია, სადაც მხოლოდ შეკავებული ბგერებია გამოყენებული. ადამიანს მოსწონს ის, რასაც დიდი ხნის განმავლობაში ისმენს. საუბარია თემატურ მრავალხმიანობაზე, ე.ი. ყურადღების ცენტრშია მელიოდა, ჰორიზონტალი, სინამდვილეში კი *პასიბუტბუტი* არის შეყვონებული ბგერა. ამავდროულად, ის მრავალხმიანობაა. ეს, ასევე, გვხვდება სვანეთში, ვიეტნამსა და, ნაწილობრივ, ლატვიურ როტაში, ასევე, ნაწილობრივ, არის გამოხატული გურულ სიმღერებში. ეს ერთი სააზროვნო პრინციპია, ჰორიზონტალურის საპირისპირო.

**დ. შულღიაშვილმა** გაიხსენა, თავის დასთან ერთად, ბავშვობაში, როგორ ცდილობდნენ სეკუნდებში ემღერათ მათთვის კარგად ნაცნობი სიმღერა, არა ხალხური. ძალიან ძნელი იყო, თუმცა ძალიან სიამოვნებდათ. სეკუნდას, დამოუკიდებლად, განსაკუთრებული ვიბრაცია აქვს. თუმცა, როცა ქართულ ჰარმონიაზე საუბარი, სადაც, მაგალითად, ჟღერს კვარტ-კვინტა-კორდი, ამ აკორდში სეკუნდას უკვე ეცვლება აკუსტიკური ბუნება. მისი აზრით, არასწორია ქართულ სიმღერაში მღერი სეკუნდების გაიგივება ლატვიურ ან სხვა ტრადიციულ სიმღერაში მღერ სეკუნდებთან.

**ი. ჟორდანიამ** დაეთანხმა ამ მოსაზრებას და აღიშნა, რომ სეკუნდა უფრო ფართო მოვლენაა. სხვა ცალკე აუღერებული სეკუნდა და სხვა – გარკვეულ კონტექსტში ჩასმული. არის სტრუქტურები, რომლებიც ეყრდნობიან სეკუნდებს (ან სეპტიმებს), ანუ მჭახე ხმოვანებებს. მაგრამ არის კულტურები, მაგალითად აფრიკაში, რომლებიც თავს არიდებენ მათ და ცდილობენ უფრო კონსონანსური ხმოვანებები იმღერონ. ასეთ შემთხვევაში სეკუნდური და ტერციული ხმოვანებების შეპირისპირება იძლევა საშუალებას არა მარტო ორი სხვადასხვა ტიპის მრავალხმიანობა გამოეყოთ, არამედ მრავალხმიანობის მთელი მსოფლიო მრავალფეროვნება უხეშად დაეყოს ორ განსხვავებულ კლასად. ჟორდანიამ, ასევე, აღიშნა, რომ მსოფლიოს მრავალხმიანი კულტურების კონტრასტულ პრინციპებზე აგებულ ორ განსხვავებულ ჯგუფად დაყოფის იდეა კერძო საუბარში შესთავაზა ბატონ თამაზ გამყრელიძემ.

**ფ. შერბაუშმა** დასვა შეკითხვა, ტემბრის ფაქტორის გათვალისწინებით, შეიძლება თუ არა დისონანსების აღქმა განსხვავებული იყოს, როცა საქმე განსხვავებულ სასიმღერო სტილებთან გვაქვს, მით უფრო, რომ შესაძლებელია ისეთი ინტერვალების გენერირება, რომელსაც ჩვენ დისონანტურად მივიჩნივთ, თუმცა გარკვეული ობერტონების ამოღების მერე ისინი უკვე დისონანტურად აღარ ჟღერენ. ამგვარად, „უხეში“ მღერა, რაც ხალხს ზოგჯერ ასე მოსწონს, ალბათ, მათი სიმღერის წესად უნდა მივიჩნიოთ. მაგალითად, სვანები განსაკუთრებულად მღერიან მჭახე აკორდებს და, როგორც ი. ჟორდანიას მიერ ნაჩვენები მაგალითებიდან ჩანს, ეს არაა საოპერო შესრულება, არაა ბელკანტო. ამიტომ, მკვლევრებმა ისიც უნდა გაითვალისწინონ, თუ როგორ სრულდება ეს ინტერვალები ვოკალურად.

**ი. ჟორდანია**ს აზრით, ეს ძალიან საინტერესო და მნიშვნელოვანი დეტალია. თითქმის ყველა კულტურაში ეს დისონანსები ფეუქნება სეკუნდებს, რომლებსაც **ძალიან ხმამაღლა მღერიან**. როდესაც სვანები ერთმანეთს სიმღერაში ეჯიბრებიან, ისინი ცდილობენ იმღერონ, რაც შეიძლება, ხმამაღლა და ცდილობენ მეტოქის სიმღერა უფრო ხმამაღალი და ხანგრძლივი მღერით გადაფარონ. სვანების ასეთი სასიმღერო „შეჯიბრი“ ედიშერ გარაყანიძესაც აქვს აღწერილი. სასიმღერო შეჯიბრი გურიაშიც ტარდება, მაგრამ შეჯიბრი იქ სულ სხვა სახეს იღებს. აქ ოსტატობა, იმპროვიზირების უნარია მთავარი: მოულოდნელი მოძრაობის გაკეთება, ან ტონალური ცვლილებების შემოტანა. მაგრამ სვანი მომღერლები შეჯიბრების დროს მხოლოდ სიმღერის სიძლიერესა და გამძლეობას უსვამენ ხაზს. შეჯიბრება გრძელდება, ედიშერის სიტყვებით, მანამ, სანამ ერთ-ერთი ჯგუფის რომელიმე მომღერალი ხმას არ დაკარგავს. ისიც ნიშანდობლივია, რომ დისონანსი, ხშირად, სწორედ ხმამაღლა სიმღერასთან არის დაკავშირებული. ბ-ნ გაბისონიას მართებული დაკვირვებით, როდესაც მუსიკის მასწავლებლებს სურთ თავის მოსწავლეებს აუხსნან დისონანსისა და კონსონანსის პრინციპი, ისინი დისონანსს ძალიან ხმამაღლა, ხოლო კონსონანსს ძალიან ნაზად უკრავენ.

**ენო კოჩოსათვის** მისაღები აღმოჩნდა დისონანსისა და კონსონანსის ი. ჟორდანია მცირე აღწერილი კონოტაცია, ამიტომ ტერმინ „დისონანსურ მრავალხმიანობას“ იგი „სეკუნდურ მრავალხმიანობას“ ამჯობინებს. მას, აგრეთვე არასწორად მიაჩნია მხოლოდ „ერთხმიანობა-სა“ და „მრავალხმიანობაზე“ ლაპარაკი, რადგან ასეთ შემთხვევაში ადგილი არ რჩება ჰეტეროფონიისთვის. მისი აზრით, უმჯობესია ვიხმაროთ ტერმინები მრავალ-ხმიანი (multi-part) „ორხმიანი“, „სამხმიანი“, მრავალხმიანობა „ისო“-თი (ბურდონით). ტერმინი ჰეტეროფონია გაცილებით უფრო ახლოსაა ამ მოვლენებთან.

**ი. ჟორდანია**ს აზრით, მნიშვნელოვანია, რა იგულისხმება ტერმინ ჰეტეროფონიაში. მრგვალი მაგიდის მსვლელობისას მოსმენილი მასალა, მისი აზრით, არ ეკუთვნოდა ჰეტეროფონიას. მას მიაჩნია, რომ ჰეტეროფონია შეიძლება ეწოდოს მხოლოდ ისეთი ტიპის სიმღერას, როცა მომღერლები დარწმუნებულები არიან, რომ ისინი ერთ ხმაში მღერიან, სინამდვილეში კი სახეზეა მცირე გადახვევები უნისონური მელოდიიდან. ჰეტეროფონია, სხვადასხვა ვარიაციით, ფართოდ არის გავრცელებული აღმოსავლეთ ევროპაში, იქ სადაც ერთმანეთს ხვდებიან დასავლეთ აზია და აღმოსავლეთ ევროპა, რუსეთში, უკრაინაში, ბელორუსიაში და მიმდებარე კულტურებში. მისი აზრით, ჰეტეროფონია გვიანდელი მოვლენაა. აღმოსავლეთ ევროპაში ჰეტეროფონია როგორც უზარმაზარი საბანი, ფარავს ვეება რეგიონს. ამავე დროს, იმავე აღმოსავლეთ ევროპაში, რამდენიმე იზოლირებულ რეგიონში, გვხვდება სხვა მუსიკალური მოვლენა — ბურდონული მრავალხმიანობა. გეოგრაფიული სტრატოგრაფიის ცნობილ წესს თუ დაეუჯერებთ, როცა ორი მოვლენა ამგვარადაა განაწილებული — ერთი მხოლოდ იზოლირებულ პატარა კუთხეებში, მეორე კი — თითქმის ყველგან, იზოლირებულ რეგიონებში მყოფი მოვლენა გაცილებით უფრო ძველია, ანუ ბურდონულ მრავალხმიანობა გაცილებით ადრინდელი მოვლენაა აღმოსავლეთ ევროპაში, ვიდრე ჰეტეროფონია. ი. ჟორდანია ჰეტეროფონიას საერთოდ არ მიიჩნევს მრავალხმიანობად, ის მრავალხმიანობასა და ერთხმიანობას შორის არის მოთავსებული და მისი გენეზისი, როგორც ჩანს, მოხდა მაშინ, როცა აღმოსავლეთ ევროპის ველებში ერთმანეთს შეერწყა ევროპული მრავალხმიანი და აზიური ერთხმიანი ტრადიციები. ბოლოს მან კითხვა დაუსვა ე. კოჩოს, მიაჩნია მას თუ არა ჰეტეროფონია მრავალხმიანობად.

**ი. ჟორდანია**სა და **ე. კოჩოს** შორის გაიმართა დიალოგი.

**ე. კოჩოს აზრით**, ზოგიერთი ქართული სიმღერა ჰეტეროფონიულია ზოგი კი — პოლიფონიური. იგი არ მიიჩნევს, რომ თუ სიმღერა პოლიფონიური არაა, იგი ჰეტეროფონიულია. უბრალოდ, მას არ უნდა ერთმანეთში აურიოს ჰეტეროფონია და პოლიფონია, მისი აზრით, იგი გამიჯნავდა პოლიფონიასა და მრავალხმიანობას და ჰეტეროფონიას განიხილავდა, როგორც მრავალხმიანობას (multi-part). პოლიფონია, რომელიც კლასიკური მუსიკიდან შემოვიდა ეთნომუსიკოლოგიაში, დასავლური ტერმინია და სრულიად განსხვავებული რამაა. სწორედ

ამიტომ მიაჩნია მას, რომ უნიკალური ქართული პოლიფონიისთვის უნდა არსებობდეს განსაკუთრებული სახელი.

**ი. ჟორდანიამ** უპასუხა ე. კოჩოს რომ ქართველი ეთნომუსიკოლოგები კარგა ხანია უკვე შეთანხმებული არიან, რომ ერთადერთი ფართოდ გავრეცელებული სასიმღერო სტილი, რომელიც არ გვხვდება საქართველოში, არის ჰეტეროფონია. შემდეგ მან განავრცო ეს თემა და აღნიშნა, რომ ეთნომუსიკოლოგები ხშირად ცდილობენ გაარკვიონ, როგორ აღინიშნება ესა თუ ის მუსიკალური მოვლენა მშობლიური ენის ტერმინოლოგიით. მისი აზრით, მონოფონიურ, მაგალითად, ირანულ, ჩინურ პროფესიულ კულტურებს ჩამოყალიბებული თეორიული სისტემები აქვთ, სისტემატიზებული მელოდიებითა და კილოებით. პოლიფონიური კულტურა სულ სხვა პრინციპებს ეყრდნობა, აქ თითქმის არ არსებობს მსგავსი ზოგადი თეორია და ი. ჟორდანიას ეჩვენება, რომ სწორედ ეს არის პოლიფონიური მუსიკის ბუნება, რადგან ის არის ყველასთვის და არა მხოლოდ პროფესიონალებისათვის. თუ ჩვენ პოლიფონიურ კულტურაში ვიმყოფებით, ყველა ერთად ვმღერით, და ასე, ერთად, სიმღერით ავლნიშნავთ ქორწილს ან კარგი მოსავლის აღებას.

**ერთ-ერთი დამსწრის** (ვიდეოჩანაწერში იგი კადრში არ ჩანს) აზრით ი. ჟორდანიას განსხვავებული ტიპის კულტურებში მიღებულ შეხედულებებს ეყრდნობა, რაც არ შეესაბამება კონტრაპუნქტის დასავლურ გაგებას. ის, ასევე, არ ეთანხმება ჟორდანიას აზრს მრავალხმიან ტრადიციებში თეორიული შეხედულებების არქონის შესახებ. კონტრაპუნქტული მრავალხმიანობის სტილი ძალზე სპეციფიკურია, თუმცა განსხვავებული შეხედულებების არსებობის მიუხედავად, უნდა არსებობდეს ობიექტური კრიტერიუმები. ისინი უფრო ადრე უნდა შეიქმნას, ვიდრე კლასიფიკაციაზე დაიწყება საუბარი. ისიც შესაძლებელია, რომ არსებობდეს ცალკე, უნიკალური კეტეგორია, რომელშიც ქართული მრავალხმიანი სიმღერა შევა. ეს, დაახლოებით, ენობრივი ოჯახების კლასიფიკაციის მსგავსი უნდა იყოს. მკვლევრებმა არ უნდა იგრძნონ ზენოლა, რომ სხვადასხვა კულტურის აღწერა და კლასიფიკაცია მაინცა და მაინც შეზღუდული რაოდენობის კრიტერიუმების მიხედვით მოხდება.

**ი. ჟორდანიამ** აღნიშნა, რომ ტერმინი „პოლიფონია“ ეთნომუსიკოლოგიაში იხმარება უფრო ფართო გაგებით და არა როგორც ვიწრო დასავლური ცნება. ასევე, სასურველია დაზუსტდეს ტერმინი „ჰეტეროფონიის“ მნიშვნელობა. სხვათა შორის, ბ-ნ თამაზ გაბისონიას გაკეთებული აქვს მრავალხმიანობის ტიპების კლასიფიკაცია ქართულ მუსიკაში და კლასიფიკაციის კრიტერიუმად ბანი აქვს აღებული. არაა აუცილებელი, რომ ბანი ფაქტურის დაბალ რეგისტრში იყოს, ის შეიძლება მაღლაც იყოს, მაგალითად ნურისტანში, რომელიც უკვე მოვისმინეთ, როგორც კაცებში ისე ქალებში, მომღერალი ხმების შუაში იმყოფება და ის მაინც ბანია, თანაც ბურდონული. მისი აზრით, შესაძლებელია საუბარი ბანის, როგორც მრავალხმიანი ფაქტურის ცენტრალურ კრიტერიუმზე.

ეს თვალსაზრისი გაიზიარა **მანუელ ლაფარგამ**.

**მრგვალი მაგიდის დასასრულს ი. ჟორდანიამ აღნიშნა**, რომ სამეცნიერო დისკუსიები, როგორც წესი, არ მთავრდება მოკამათე მხარეების შეთანხმებით. ნაყოფიერია დისკუსია, როცა მოკამათეები ერთმანეთს უზიარებენ განსხვავებულ შეხედულებებს და ისმენენ სხვების შეხედულებებს. წამყვანმა მაღლობა გადაუხადა მრგვალი მაგიდის მონაწილეებს და აღნიშნა, რომ დღევანდელი საუბარი, ფაქტობრივად, წარიმართა მხოლოდ მრავალხმიანობის ფორმების ირგვლივ, თუმცა მრგვალი მაგიდის გამოცხადებული თემა გაცილებით უფრო ფართო იყო. მან იმედი გამოთქვა, რომ ამ დისკუსიაზე მიღებული ინფორმაცია მათთვის შემდგომი ფიქრისა და განსჯის იმპულსი გახდება.

### ინტერნეტრესურსები

აუდიომეგალითი 1. <http://polyphony.ge/%E1%83%98%E1%83%9D%E1%83%A1%E1%83%94%E1%83%91-%E1%83%9F%E1%83%9D%E1%83%A0%E1%83%93%E1%83%90%E1%83%9C%E1%83%98%E1%83%90-5/track-15-2/>

აუდიომეგალითი 2. <HTTP://POLYPHONY.GE/%E1%83%98%E1%83%9D%E1%83%A1%E1%83%94%E1%83%91-%E1%83%9F%E1%83%9D%E1%83%A0%E1%83%93%E1%83%90%E1%83%9C%E1%83%98%E1%83%90-5/ALTERNATING-SONG/>

აუდიომეგალითი 3. <http://polyphony.ge/%E1%83%98%E1%83%9D%E1%83%A1%E1%83%94%E1%83%91-%E1%83%9F%E1%83%9D%E1%83%A0%E1%83%93%E1%83%90%E1%83%9C%E1%83%98%E1%83%90-5/track-22-2/>

აუდიომეგალითი 4. <HTTP://POLYPHONY.GE/%E1%83%98%E1%83%9D%E1%83%A1%E1%83%94%E1%83%91-%E1%83%9F%E1%83%9D%E1%83%A0%E1%83%93%E1%83%90%E1%83%9C%E1%83%98%E1%83%90-5/TRACK-22/>

## ROUND TABLE: FORMS, STRUCTURAL TYPES AND CARTOGRAPHY OF TRADITIONAL POLYPHONY

**Speakers: Joseph Jordania and Daiva Raciunaite-Viciniene**

**Joseph Jordania** suggested the participants to expand the problem of dissonant polyphony emerged in connection with *Sutartines* in Daiva Raciunaite-Viciniene's paper, which is becoming more and more topical.

As he noted there was time when many thought that Lithuanian *Sutartines* was a unique phenomenon constructed on seconds. Curt Sachs believed that when singing in seconds the *Sutartines* performers did not realize what they were doing. In Jordania's opinion, this is far from the reality; it is well-known that the singers obviously enjoy sharp dissonances. Initially the reaction of Lithuanian aristocracy to *Sutartines* was absolutely negative, because traditional singing was something unusual and strange to them.

He recollected that similar was observed in Georgian traditional polyphony. For example, when Meliton Balanchivadze – a composer, musicologist and musician, who was originally from West Georgia (Imeretri), transcribed “Lile” recorded in Svaneti in the 1880s, he changed the first chord: started the song with 3/5 instead of 4/5 – the dissonant 4/5 chord, natural for Svan harmony, sounded very unusual to him. He did his best to approximate the Svans' singing to European harmony, but those who have heard the Svans singing, will admit that Svan singers prefer these ‘rough’ chords.

In J. Jordania's opinion modern ethnomusicologists slowly acknowledge, that songs constructed on similar dissonances are encountered in different parts of the world. He referred to the examples of dissonant polyphony from Nuristan highland region (Afganistan), which is close to dissonant polyphonic traditions of Baltic countries and the Balkans and has nothing to do with the vocal monophony of Central Asia (audio example. 1).

**D. Raciunaite-Viciniene** confirmed that this song is constructed on thirdal movements of the melody, and seconds sound constantly in the vertical as in secondal *Sutartines* and both have similar rhythmic model.

**J. Jordania** gave another example preserved at Vienna phonogramarchiv, the example was recorded in 1967 in Nuristan where there is a four-string musical instrument Wadj; all of its four strings are tuned with seconds in the range of augmented fourth (G, A, B, C sharp). The locals sing the songs with the melodies constructed on thirdal movements (e.g. g-g-h-h, a-a- cis-cis) and merging of voices always creates seconds. As if making so many seconds with voice is not enough for them, parallel to singing they constantly play all four sounds/strings of Wadj (audio example. 2)

The third example is from the music of the ethnic minority in North Vietnam (audio example 3). Garland Encyclopedia dedicates special article to North Vietnamese minorities, but in this authoritative publication there is no mention of this amazingly interesting polyphonic tradition!

Jordania reminded the participants how Jaap Kunst was surprised by the similarity of the secondal songs in the isolated region of Indonesia with Bulgarian examples (audio example 4). In 1954 he published the book about the possible migrations of Balkan people from Bulgaria to Indonesia. But of course, in this case, we should consider that people of completely different races have similar singing traditions.



He also gave the participants the opportunity to listen to the examples of possibly the most dissonant tradition from Latvia and Tibet (audio examples 5, 6). The latter, recorded from Tibetan singers in West China, is performed incredibly loudly and sharply.

At the end of his speech he reminded the audience, that such harmonious song, with dissonance playing crucial role, is always encountered in the most isolated places of the world, or marginal parts of the continent. In 2015 when creating the maps of the distribution of polyphonic singing for his book “Choral Singing, Human Culture and Evolution” J. Jordania made classification and mapping for various types of polyphony, but he did not create a special map for dissonant polyphony.

J. Jordania called his colleagues to talk over dissonant polyphony and contribute to the expansion of knowledge about different polyphonic traditions.

**T. Gabisonia** suggested the colleagues to refer to the presented type of polyphony simply as “secondal”.

In **J. Jordania's** opinion it is really possible to divide polyphonic traditions into dissonant (secondal) or consonant (thirdal) types. Of course all negative meanings should be excluded from the term “dissonant”. It has nothing to do with “bad” sound. People sing in seconds because they like it. However, it will be more correct to speak about secondal and not dissonant polyphony.

**F. Scherbaum** noted that melodious and harmonious seconds should be clearly separated. Melodious second is the easiest interval to sing, harmonious second is a dissonance. In his opinion, more objective criteria should be found instead of speaking about dissonances and consonances. He shares Aleksey Nikolsky's opinion that we should try to stay away from any category which has the function of judgment. For instance, we should try to think neutrally or objectively about organizational structures.

Concerning this **J. Jordania** talked about the meaning of secondal harmony in different polyphonic cultures: in some traditions with two-part singing seconds are straight given (for example, Bulgaria or Lithuania). Seconds are given straight in some three-part traditions as well, like Nuristan. But there are three-part songs such as in Svan or Acharan dialects, where there are many seconds in top voices, but at the same time there is relatively distant bass, a fourth or fifth from top voice. It can be said, that there are cultures, with prevailing secondal harmony and cultures, with secondal, but not prevailing, harmony.

In **F. Scherbaum's** opinion, fourths and fifths frequently used in Svan three-part songs show that harmonious seconds is the side effect of the case when a singer wants to take pure fourth and fifth, which are much easier to sing thanks to psycho-acoustic properties.

**J. Jordania** did not agree with the opinion that it is accidental for the Svans to sing with secondal dissonances. What people today think is very simple to sing, may not be the same among the bearers of various cultures and traditions.

**F. Scherbaum** explained that what he calls easy to sing is the overtone spectrum of harmonies (consonances, are known to be initial overtones, dissonances – final ones).

**J. Jordania** reminded that audience that in Nuristani, Lithuanian and Latvian songs the performers sing directly with seconds and it seems that they do not have much trouble. If a person gets used to the principle of singing with seconds, it will be very easy to harmonize with seconds. From technical standpoint this is easy and makes strong harmonious effect, as a second is the strongest dissonance. Seconds are heard most often heard in cal signals in the street.

**D. Raciunaite** sang an example constructed only on two sounds for the audience .

**T. Gabisonia** drew attention to the case, when harmonious side is taken as a criterion, as the motivation that the sound can be sustained. He gave an example of Pasibutbut – the Taiwanese tradition, where only sustained sounds are used. People like what they hear for a long time. We are talking about thematic polyphony i.e. the center of attention is melody, the horizontal, actually Pasibutbut is a sustained sound. It is polyphony at the same time. This is also encountered in Svaneti, Vietnam and partly in Latvian Rota, and also partly in Gurian songs. It is the same thinking principle, opposite of the horizontal.

**D. Shugliashvili** recollected a story from his childhood, when his sister and he tried to sing in seconds any song they knew, not a folk one. It was very difficult, but they enjoyed. A second, independently, has particular vibration, but when it comes to Georgian harmony, where, for instance, there is fourth-fifth chord, the acoustic nature of a second changes in the chord. In his opinion it is incorrect to identify the seconds from Georgian song with those in Latvian or any other traditional song.

**J. Jordania** agreed with this viewpoint and noted that second is a broader phenomenon. A separately sounding second is different from the one in definite context. There are structures, which are based on seconds (sevenths) i.e. sharp sounds. But there are cultures say in Africa, which avoid them and try to sing more consonant sounds. In such case the comparison of secondal and thirdal sounds allows not only to distinguish two different types of polyphony, but to divide all world diversity of polyphony into two distinct classes. He also noted, in private conversation Tamaz Gamkrelidze suggested if it was possible to find the division of World polyphonic cultures into two different groups based on contrast principles.

**F. Scherbaum** asked whether it is possible to perceive dissonances differently considering the factor of timbre, when it comes to different singing styles, all the more so it is possible to generate the intervals, which we considered dissonant; however after excluding certain overtones, they do not sound so dissonant anymore. Thus “rough” singing which people like sometimes can be considered the rule of their singing. For example the Svans sing sharp chords particularly and as we see from J. Jordania’s examples this is not opera singing, this is not Bel canto. This is why researchers should consider how these intervals are actually produced in vocal way.

**J. Jordania** thinks that this is a very interesting and important detail. In almost all cultures these dissonances are based on the seconds sung very loudly. When the Svans compete in singing, they try to sing as loud as possible to overdo each other by singing louder and longer. Edisher Garaqanidze has also described such “competition” of the Svans. Song competitions are held in Guria as well, but here it is completely different. Here main thing is mastery, skill of improvisation: to make sudden movement or change the tone. But Svan singers just show their powerful singing, stressing loudness and durability. As Garaqanidze says, the competition continues until one of the singers loses his voice. According to Prof. Gabisonia’s correct observation, when music teachers want to explain the principle of dissonant and consonant to their students, they play dissonant very loudly and consonants very gently.

**E. Kočo** agrees with the connotation of dissonance and consonance described by Jordania, this is why he prefers the term “secondal polyphony” to the term “dissonant polyphony”. He also considers it incorrect to speak only about “monophony” and “polyphony”, as this leaves no place for “heterophony”. He thinks, that it is better to use the terms multi-part, ‘two-part’, ‘three-part’, polyphony with ‘Iso’ (drone). The term heterophony is much closer to these phenomena.

In **J. Jordania**’s opinion what the term heterophony implies is important. He thinks, the ma-

terial heard during the Round Table session was not heterophony. He believes that heterophony is the type of singing when the singers are sure that they are singing in one voice, actually there are minor deviations from the unison melody. Heterophony, with different variations, is widely spread in East Europe, where West Asia and East Europe meet, in Russia, Ukraine, Belorussia and adjacent cultures. He believes that in Eastern Europe heterophony is a later occurrence. It covers a huge region like a large blanket. Another musical phenomenon – drone polyphony is encountered in some isolated regions of Eastern Europe at the same time. If we believe the well-known rule of geographical stratigraphy, when two phenomena are distributed this way (one only in isolated small areas, the other – almost everywhere), the phenomenon in isolated areas is much older, i.e. in Eastern Europe drone polyphony is a much earlier phenomenon than heterophony. J. Jordania does not consider heterophony as polyphony; it holds place between polyphony and monophony and seems to have originated at the time when European polyphonic and Asian monophonic traditions merged in the valleys of Eastern Europe. Finally he asked Eno Kočo whether he considered heterophony as polyphony.

A dialogue took place between **J. Jordania** and **E. Kočo**.

In **E. Kočo** 's opinion, some Georgian songs are heterophonic, some are polyphonic. He does not think that if the song is not polyphonic it is heterophonic. Simply he does not want to mix heterophony and polyphony with each other; he would rather separate polyphony, and regard polyphony and heterophony as multi-part. Polyphony which has been introduced in ethnomusicology from classical music is a Western term and completely different. This is why he believes that there should exist a particular name for unique Georgian polyphony.

**J. Jordania** responded to E. Kočo, that Georgian ethnomusicologists have long agreed that heterophony is the only wide-spread singing style which is not encountered in Georgia. Then he extended the theme and noted that ethnomusicologists often try to understand how this or that musical phenomenon is denoted with its native terminology. In his opinion, monophonic, say Iranian, Chinese professional cultures have formulated theoretical systems, with systematized melodies and modes. Polyphonic culture bases on absolutely different principles; here there is almost no similar general theory and J. Jordania believes that exactly this is the nature of polyphonic music, because it is for everybody and not only for professionals. If we are in polyphonic culture, we all sing together and thus, with singing we celebrate wedding or good harvest.

**One of the participants** (not seen in the video) thinks that J. Jordania bases on the viewpoints accepted by different type cultures, which does not match with Western understanding of counterpoint. He does not either agree with Jordania's opinion about the absence of theoretical viewpoints in polyphonic traditions. The style of contrapuntal polyphony is fairly specific; however despite different viewpoints, there should also be objective criteria. The criteria should be created long before starting to talk about classification. It is also possible to have a unique category, which will include Georgian polyphonic singing. This should be something like the classification of linguistic families. Researchers should not be under the pressure to describe and classify different cultures according to the limited number of criteria.

**J. Jordania** noted that in ethnomusicology the term "polyphony" is used in broader sense and not as a narrow Western notion. Besides, it is also preferable to specify the meaning of the term "heterophony". By the way, Prof. Tamaz Gabisonia has made the classification of polyphony styles in Georgian music, using bass as the classification criterion. Bass should not necessarily be in the low register of the texture, it can be higher, for example in Nuristan, as we have already heard,

among both women and men, the singer is in the middle of the voices, but he is still bass, even drone. He thinks that it is possible to speak about bass, as a central criterion of polyphonic texture.

**Manuel Lafarga** agreed with this viewpoint.

**At the end of the Round Table session J. Jordania** mentioned that, as a rule, the discussions do not end with the agreement of the parties involved. The discussion is fruitful when the parties share different viewpoints. The chairman thanked the participants of the Round Table and noted that today's discussion encompassed only forms of polyphony, although the announced theme of the Round Table was much broader. He expressed hope that the information obtained from this discussion will be an impetus for further thinking and consideration.

The speaker thanked all the participants and expressed hope that the information obtained from the discussion will be an impetus for further thinking and consideration.

#### Audio examples

Audio ex. 1. <http://polyphony.ge/%E1%83%98%E1%83%9D%E1%83%A1%E1%83%94%E1%83%91-%E1%83%9F%E1%83%9D%E1%83%A0%E1%83%93%E1%83%90%E1%83%9C%E1%83%98%E1%83%90-5/track-15-2/>

Audio ex. 2. <HTTP://POLYPHONY.GE/%E1%83%98%E1%83%9D%E1%83%A1%E1%83%94%E1%83%91-%E1%83%9F%E1%83%9D%E1%83%A0%E1%83%93%E1%83%90%E1%83%9C%E1%83%98%E1%83%90-5/ALTERNATING-SONG/>

Audio ex. 3. <http://polyphony.ge/%E1%83%98%E1%83%9D%E1%83%A1%E1%83%94%E1%83%91-%E1%83%9F%E1%83%9D%E1%83%A0%E1%83%93%E1%83%90%E1%83%9C%E1%83%98%E1%83%90-5/track-22-2/>

Audio ex. 4. <HTTP://POLYPHONY.GE/%E1%83%98%E1%83%9D%E1%83%A1%E1%83%94%E1%83%91-%E1%83%9F%E1%83%9D%E1%83%A0%E1%83%93%E1%83%90%E1%83%9C%E1%83%98%E1%83%90-5/TRACK-22/>

## ავტორების შესახებ (კრებულში მათი განთავსების მიხედვით)

### CONTRIBUTORS (In the order of appearance in the volume)

**იოსებ ჟორდანია**, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, მელბურნის უნივერსიტეტის მუსიკის კონსერვატორიის წამყვანი მეცნიერ-თანამშრომელი (ავსტრალია, საქართველო)

**Joseph Jordania**, Doctor of Arts, Honorary Fellow at the Melbourne Conservatorium of Music University of Melbourne (Australia/ Georgia)

[josephjordania@yahoo.com.au](mailto:josephjordania@yahoo.com.au)

**მარინა ქავთარაძე**, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის მუსიკის ისტორიის მიმართულების ხელმძღვანელი (საქართველო)

**Marina Kavtaradze**, Doctor of Arts, Professor, Head of the Department of Music History at Tbilisi State Conservatoire (Georgia)

[mkavtaradze@gmail.com](mailto:mkavtaradze@gmail.com)

**ქეროლინ ბითელი**, ფილოსოფიის დოქტორი, მანჩესტერის უნივერსიტეტის ეთნომუსიკოლოგიის უფროსი მასწავლებელი (დიდი ბრიტანეთი)

**Caroline Bithel**, PhD, Senior Lecturer in Ethnomusicology at the University of Manchester (Great Britain)

[caroline.bithell@manchester.ac.uk](mailto:caroline.bithell@manchester.ac.uk)

**ანა პიოტროვსკა**, ფილოსოფიის დოქტორი, იაგელონიის უნივერსიტეტის მუსიკის თეორიისა და ანთროპოლოგიის კათედრის ასოცირებული პროფესორი (პოლონეთი)

**Anna Piotrowska**, PhD, Associated Professor at the Department of History and Theory of Music at Jagiellonian University (Poland)

[agpiotrowska@interia.pl](mailto:agpiotrowska@interia.pl)

**ანდრეა კუზმიჩი**, ფილოსოფიის დოქტორი, ეთნომუსიკოლოგი (კანადა)

**Andrea Kuzmich**, Ph.D in Ethnomusicology (Canada)

[singinkuz@gmail.com](mailto:singinkuz@gmail.com)

**გია ბაღაშვილი**, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ეთნომუსიკოლოგი (საქართველო)

**Gia Baghashvili**, Doctor of Arts, ethnomusicologist (Georgia)

[bagashviligia@yahoo.com](mailto:bagashviligia@yahoo.com)

**მარინა კაგანოვა**, კოლუმბიის უნივერსიტეტის დოქტორანტი ანთროპოლოგიაში (აშშ)

**Marina Kaganova**, PhD student in Anthropology at Columbia University (USA)

[mk2841@columbia.edu](mailto:mk2841@columbia.edu)

**მანუელ ლაფარგა**, ვალენსიის ხოაკინ როდრიგოს სახელობის მუსიკის უმაღლესი კონსერვატორიის მუსიკის ისტორიისა და ესთეტიკის პროფესორი (ესპანეთი)

**Manuel Lafarga Marques**, Professor of Music History and Aesthetics at Higher Conservatory of Music Joaquin Rodrigo of Valencia (Spain)

[mlafargam@ono.com](mailto:mlafargam@ono.com)

**პენელოპე სანს გონსალესი**, ვალენსიის უნივერსიტეტის კურსამთავრებული მუსიკალური განათლების განხრით, პედაგოგი და დამოუკიდებელი მკვლევარი (ესპანეთი)

[penelopesanzgonzalez@gmail.com](mailto:penelopesanzgonzalez@gmail.com)

**სიუზან შედტლერი**, ფილოსოფიის დოქტორი, ეთნომუსიკოლოგი, მუსიკოლოგი (ავსტრია)

[schedtler@wvlw.at](mailto:schedtler@wvlw.at)

**Penelope Sanz Gonzalez**, Graduate of Valencia University (Music Education), teacher and independent researcher (Spain)

**Susanne Schedtler**, Ph.D, Ethnomusicologist, Musicologist (Austria)

**ფრანკ შერბაუმი**, პოტსდამის უნივერსიტეტის გეოფიზიკის პროფესორი და გერმანიის ეროვნული სამეცნიერო აკადემიის არჩეული წევრი (გერმანია)

[Frank.Scherbaum@geo.uni-potsdam.de](mailto:Frank.Scherbaum@geo.uni-potsdam.de)

**Frank Scherbaum**, Professor of Geophysics at the University of Potsdam, Elected member of the German National Academy of Sciences (Germany)

**სიმჰა არომი**, დოქტორი, პარიზის სამეცნიერო კვლევის ეროვნული ცენტრის საპატიო დირექტორი (საფრანგეთი)

[simha.arom@gmail.com](mailto:simha.arom@gmail.com)

**Simha Arom**, Dr., Emeritus Director of Research at the French National Center for Scientific Research (C.N.R.S.) (France)

**ფრენკ კეინი**, ხმის პედაგოგი, ჟენევის (შვეიცარია) ეთნომუსიკოლოგიის სტუდიის რეგულარული პედაგოგი (საფრანგეთი)

[kane.frank@gmail.com](mailto:kane.frank@gmail.com)

**Frank Kane**, The voice teacher, regular teacher at the *Ateliers d'Ethnomusicologie* of Geneva, Switzerland (France)

**ლაშა მარტაშვილი**, საინფორმაციო ტექნოლოგიების განყოფილების უფროსი ფიზიკოსი, ბიოფიზიკოსი, პროგრამისტი და ინჟინერი, ასწავლიდა აკუსტიკის საფუძვლებს თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში (საქართველო)

[lashamartashvili@gmail.com](mailto:lashamartashvili@gmail.com)

**Lasha Martashvili**, Senior Physicist of the Department of International Technologies at BDO, biophysicist, programmer and engineer, was teacher of acoustics at Tbilisi State Conservatoire (Georgia)

**ჟანა პარტლასი**, მუსიკოლოგიის დოქტორი, ესტონეთის მუსიკისა და თეატრის აკადემიის ასოცირებული პროფესორი (ესტონეთი)

[zhanna@ema.edu.ee](mailto:zhanna@ema.edu.ee)

**Žanna Pärtlas**, Doctor of Musicology, Associate Professor of the Estonian Academy of Music and Theatre (Estonia)

**ნატალია ზუმბაძე**, მუსიკოლოგიის დოქტორი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების მიმართულების ხელმძღვანელი (საქართველო)

[nato\\_zumbadze@yahoo.com](mailto:nato_zumbadze@yahoo.com)

**Natalia Zumbadze**, Doctor of Musicology, Head of the Georgian Folk Music Department of Tbilisi State Conservatoire (Georgia)

**ალა სოკოლოვა**, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ეთნომუსიკოლოგი, ტრადიციული ინსტრუმენტული მუსიკის სპეციალისტი, ადიღეს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნების ინსტიტუტის სრული პროფესორი (რუსეთი, ადიღეს რესპუბლიკა)

[allasok@gala.net](mailto:allasok@gala.net)

**Alla Sokolova**, PhD in Ethnomusicology, specialist of Traditional Instrumental Music, Professor at the Institute of Arts of Adyghean State University (Russia, Republic of Adighea)

**თამაზ გაბისონია**, მუსიკოლოგიის დოქტორი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი (საქართველო)

[tamazgabisonia@yahoo.com](mailto:tamazgabisonia@yahoo.com)

**Tamaz Gabisonia**, Doctor of Musicology, Associated Professor at Ilia State University (Georgia)

**ლარისა ხალტაევა**, ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი, ჩაიკოვსკის სახელობის ულან-უდეს კონსერვატორიის თანამშრომელი, რუსეთისა და ბურიატიის კომპოზიტორთა კავშირის წევრი (რუსეთი)

[lhaltava@gmail.com](mailto:lhaltava@gmail.com)

**Larisa Khaltava**, Candidate in Arts History, works in Ulan-Ude musical college of Tchaikovsky, member of Composer's Union of Russia and Buryatia (Russia)

**ლუდმილა კაზანტევა**, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ასტრახანის კონსერვატორიისა და ვოლგოგრადის ხელოვნებისა და კულტურის ინსტიტუტის მუსიკის ისტორიისა და თეორიის კათედრის პროფესორი, მუსიკალური შინაარსის ლაბორატორიის ხელმძღვანელი (რუსეთი)

[kazantseva-lp@yandex.ru](mailto:kazantseva-lp@yandex.ru)

**Liudmila P. Kazantseva**, Doctor of Arts, Professor of the Department of History and Theory of Music of the Astrakhan Conservatory and Volgograd Institute of Art and Culture, the Head of the Laboratory of Musical Content (Russia)

**ელენა იოვანოვიჩი**, ეთნომუსიკოლოგიის დოქტორი, ბელგრადის მუსიკოლოგიის ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომელი (სერბეთი)

[Jelena.Jovanovic@music.sanu.ac.rs](mailto:Jelena.Jovanovic@music.sanu.ac.rs)

**Jelena Jovanović**, PhD in Ethnomusicology, Research Associate at the Institute of Musicology in Belgrad (Serbia)

**გორდანა ბლაგოვეიჩი**, ფილოსოფიის დოქტორი, სერბეთის მეცნიერებათა აკადემიის ეთნოგრაფიის ინსტიტუტის უფროსი მეცნიერ-თანამშრომელი (სერბეთი)

[gblagojevic@hotmail.com](mailto:gblagojevic@hotmail.com)

**Gordana Blagojevic**, PhD, Senior Research Associate at the Institute of Ethnography of the Serbian Academy of Sciences and Arts (Serbia)

**ბაია ჟუჟუნაძე**, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის კულტურის კვლევების დოქტორანტი, თბილისის კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრის სპეციალისტი, ICTM-ის წევრი (საქართველო)

[zhuzhunadzebaia999@gmail.com](mailto:zhuzhunadzebaia999@gmail.com)

**Baia Zhuzhunadze**, Doctoral student in cultural studies of Tbilisi State University, Specialist at the International Research Center for Traditional Polyphony, a member of ICTM (Georgia)

**გიორგი კრავეიშვილი**, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის დოქტორანტი ეთნომუსიკოლოგიაში (საქართველო)

[kravigio@gmail.com](mailto:kravigio@gmail.com)

**Giorgi Kraveishvili**, Doctoral student in Ethnomusicology at Tbilisi State Conservatoire (Georgia)

**ნანა მჟავანაძე**, ფილოსოფიის დოქტორი, ეთნომუსიკოლოგი, ანსამბლ „სათანაოს“ სოლისტი და ქართული ხალხური მუსიკის საერთაშორისო პედაგოგი (საქართველო)

[kravailile@hotmail.com](mailto:kravailile@hotmail.com)

**Nana Mzhavanadz**, PhD Candidate at Ilia State University. She is a soloist of the female ensemble “Sathan-aio” and an international teacher of traditional Georgian Music (Georgia)

**კაე ჰისაკა**, ოსაკას უნივერსიტეტის დოქტორანტი ლიტერატურასა და მუსიკოლოგიაში (იაპონია)

[kaehisaoka67@gmail.com](mailto:kaehisaoka67@gmail.com)

**Kae Hisaoka**, Doctoral student in Literature and Musicology at Osaka University (Japan)

**ნიკოლას როიერ-არტუსო**, მუშაობს სადისარტაციო ნაშრომზე ლავალის უნივერსიტეტში (კვებეკი), სწავლობდა ფილოსოფიურ მეცნიერებებსა და ლინგვისტიკას (კანადა)

[nicolas.royer-artuso.1@ulaval.ca](mailto:nicolas.royer-artuso.1@ulaval.ca)

**Nicolas Royer-Artuso**, PHD student in linguistics at Université Laval, Québec, Holds diplomas in music, cognitive sciences and linguistics (Canada)

**ენო კოჩო**, დოქტორი, ლიდსის უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი (ალბანეთი)

[enokoco1@hotmail.com](mailto:enokoco1@hotmail.com)

**Eno Koço**, PhD, Associate Professor at Leeds University (Albania)

**მაია გელაშვილი**, ეთნომუსიკოლოგი (საქართველო)

[gelashvili\\_Maiko@yahoo.com](mailto:gelashvili_Maiko@yahoo.com)

**Maia Gelashvili**, Ethnomusicologist (Georgia)

**დაივა რაჩუნაიტე-ვიჩინიენე**, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ლიტვის მუსიკალური აკადემიის ეთნომუსიკოლოგიის კათედრის გამგე და დოცენტი (ლიტვა)

[daivavy@lmta.lt](mailto:daivavy@lmta.lt)

**Daiva Raciunaite-Viciniene**, Doctor of Arts, Associated Professor and Head of Ethnomusicology Department at Lithuanian Academy of Music (Lithuania)

**ნინო ფირცხალავა**, სასულიერო მუსიკის მკვლევარი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის თანამშრომელი (საქართველო)

[mjugeli@yahoo.com](mailto:mjugeli@yahoo.com)

**Nino Pirtskhalava**, researcher of sacred music, employee of the Georgian Folk Music Laboratory of Tbilisi State Conservatoire (Georgia)

**თამარ ჩხეიძე**, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიისა და გიორგი მთაწმინდელის სახ. გალობის უმაღლესი სასწავლებლის ასოცირებული პროფესორი, კონსერვატორიის ხარისხის უზრუნველყოფის სამსახურის უფროსი (საქართველო)

[tchkheidze69@gmail.com](mailto:tchkheidze69@gmail.com)

**Tamar Chkheidze**, Dr. of Arts, Associated Professor of Tbilisi State Conservatoire and Giorgi Mtatsmindeli Higher Educational Institution of Ecclesiastical Chant. Head of Quality Assurance Department of the Conservatoire (Georgia)



**აქილეს ქალდეაკისი**, კაპოდისტრიის სახელობის ათენის ეროვნული უნივერსიტეტის (NKUA) მუსიკის კვლევის განყოფილების ბიზანტიური მუსიკოლოგიის ასოცირებული პროფესორი (საბერძნეთი)

[axaldaiak@music.uoa.gr](mailto:axaldaiak@music.uoa.gr)

**Achilleas Chaldaeakes**, Associate Professor of Byzantine Musicology at the Department of Music Studies of the National and Kapodistrian University of Athens (Greece)

**მეთიუ არნდტი**, ფილოსოფიის დოქტორი, აიოვას უნივერსიტეტის მუსიკალური სკოლის მუსიკის თეორიის ასისტენტი-პროფესორი (აშშ)

[matthew-arndt@uiowa.edu](mailto:matthew-arndt@uiowa.edu)

**Matthew Arndt, PhD**, Assistant Professor of Music Theory at the University of Iowa School of Music (USA)

**მალხაზ ერქვანიძე**, სოციოლოგიის დოქტორი, ქართული საეკლესიო გალობისა და ხალხური სიმღერის უმაღლესი სასწავლებლის სახელოსნოს ხელმძღვანელი (საქართველო)

[maxokulasheli@gmail.com](mailto:maxokulasheli@gmail.com)

**Malkhaz Erkvanidze**, Doctor of Sociology, Head of the chanting studio at the High School of Georgian Chant and Song (Georgia)

**მაგდა სუხიაშვილი**, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის საეკლესიო მუსიკის მიმართულების ლაბორატორიის ხელმძღვანელი (საქართველო)

[magda.sukhiashvili@yahoo.com](mailto:magda.sukhiashvili@yahoo.com)

**Magda Sukhiashvili**, Doctor of Arts, Head of the Sacred Music Laboratory of Tbilisi State Conservatoires (Georgia)

**სვეტლანა სპაჟიჩი**, ტრადიციული მომღერალი, მკვლევარი და პედაგოგი, ტრადიციული მუსიკის ფესტივალის რეტნიკ სამხატვრო ხელმძღვანელი (სერბეთი)

[drina@eunet.rs](mailto:drina@eunet.rs)

**Svetlana Spajić**, traditional singer, researcher and pedagogue, the artistic director of traditional music festival Retnik (Serbia)

**რაისა გუსაკი**, ეთნოორგანოლოგი და ტრადიციული ინსტრუმენტებზე შემსრულებელი, კიევის კულტურისა და ხელოვნების ეროვნული უნივერსიტეტის ხალხური ხელოვნებისა და ფოლკლორის განყოფილების ასოცირებული პროფესორი (უკრაინა)

[rayisagus@ukr.net](mailto:rayisagus@ukr.net)

**Rayisa Gusak**, Ethnoorganologist, performer at folk instruments, associate professor at the Department for Folk Arts and Folklore, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine)

**თეონა რუხაძე**, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ეთნომუსიკოლოგი. თბილისის კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის სპეციალისტი, კონსერვატორიისა და მთაწმინდელის სახ. გალობის უმაღლესი სასწავლებლის პედაგოგი (საქართველო)

[teona.rukhadze@tsc.edu.ge](mailto:teona.rukhadze@tsc.edu.ge)

**Teona Rukhadze**, Ethnomusicologist, Doctor of Arts, specialist at the Georgian Folk Music Laboratory of Tbilisi State Conservatoire, lecturer at Tbilisi State Conservatoire and Giorgi Mtatsmindeli Higher Educational Institution of Ecclesiastical Chant (Georgia)

**რიკარდო ლა სპინა**, დაამთავრა ბრიუსელის თავისუფალი უნივერსიტეტის მუსიკოლოგიის განყოფილება, იყო მადრიდის (*ICCMU*) და მექსიკო სიტიის (*CENIDIM*)-ის მინვეული მკვლევარი (აშშ)

[liricospina@gmail.com](mailto:liricospina@gmail.com)

**ოლივერ გერლახი**, დოქტორი, სასულიერო მუსიკის მკვლევარი (გერმანია)

[o.gerlach@gmail.com](mailto:o.gerlach@gmail.com)

**სუზან ციგლერი**, დოქტორი, ეთნომუსიკოლოგი, თანამშრომლობს ბერლინის ფონოგრამარქივისა და ბერლინის ეთნოლოგიური მუზეუმის ეთნომუსიკოლოგიის განყოფილებასთან (გერმანია)

[susanne.drziegler@web.de](mailto:susanne.drziegler@web.de)

**Riccardo La Spina**, Graduated in Musicology (Université Libre de Bruxelles), becoming a visiting scholar in Madrid, and México City (USA)

**Oliver Gerlach**, PhD, Church music researcher (Germany)

**Susanne Ziegler**, PhD, ethnomusicologist, cooperates with Berlin Phonogramm-Archiv, Ethnomusicology Department of the Ethnological Museum, National Museums in Berlin (Germany)

სიმპოზიუმის ორგანიზატორები მხარდაჭერისა და ხელშეწყობისათვის  
მადლობას უხდებიან:

საქართველოს პრეზიდენტს ბ-ნ გიორგი მარგველაშვილს  
საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტროს  
ლატვიის რესპუბლიკის საგანგებო და სრულუფლებიან ელჩს საქართველოში ქ-ნ ელიტა გაველეს  
ბანკს **REITUMU**

ევროპის კულტურულ დედაქალაქს რიგა-2014

კახეთის, სამეგრელოს, სვანეთის, ქვემო ქართლის სამხარეო ადმინისტრაციებსა და  
ქედის მუნიციპალიტეტს

ფონდს *ქართული გალობა*

საზოგადოებრივ მაუწყებელს და *რადიო 1-ს*

სტუდია *მრავალჟამიერს*

საქართველოს საპატრიარქოს ტელევიზიას *ერთსულოვნება*

ჟურნალ *მუსიკას*

*ფოლკრადიოს*

*არტარეას*

ნიგნის გამომცემლები მადლობას უხდებიან:

ბ-ნ ბობ სეგრეივს (ავსტრალია) და ბ-ნ მეთიუ ნაითს (კანადა/აშშ) ქართველი ავტორების ინგლისური  
ტექსტების სტილისტური ჩასწორებისთვის

სივმოზიუშის ორგანიზატორები მხარდაჭერისა და ხელშეწყობისათვის გადმოგას უხდინან:

საქართველოს პრეზიდენტს

საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტროს

შოთა რუსთაველის ეროვნულ სამეცნიერო ფონდს

საზოგადოებრივ მაუწყებელს

საპატრიარქოს ტელევიზია *ეროვნულწვენებს*

იგედს

GDS-ს

კულტურის არხ *არტარებს*

საინფორციო ვებ-გვერდ *ინფო-თბილისს*

საზოგადოებრივი რადიოს I არხს

რადიო *თბილისს*

წურნალ *ვუსიკას*

ფონდ *ქართულ გალოგას*

სტუდია *მრავალწამიერს*

**THE SYMPOSIUM ORGANIZERS ARE MOST GRATEFUL TO:**

**PREZIDENT OF GEORGIA**

**MINISTRY OF CULTURE AND MONUMENTS PROTECTION OF GEORGIA**

**SHOTA RUSTAVELI NATIONAL SCIENCE FOUNDATION**

**GEORGIAN PUBLIC BROADCASTER**

**PATRIARCHY TELEVISION ERTSULOVNEBA**

**IMEDI**

**GDS**

**RUSTAVI 2**

**CULTURE CHANNEL ARTAREA**

**INFO-TBILISI**

**PUBLIC RADIO CHANNELI**

**RADIO *TBILISI***

**JOURNAL *MUSIKA***

**STUDIO *MRAVALJAMIERI***

**GEORGIAN CHANTING FOUNDATION**

სიმპოზიუმი ჩატარდა საქართველოს პრეზიდენტის  
ბ-ნ გიორგი მარგველაშვილის პატრონაჟით

**THE SYMPOSIUM WAS HELD UNDER THE PATRONAGE OF  
Mr. GIORGI MARGVELASHVILI, PRESIDENT OF GEORGIA**

სიმპოზიუმის ორგანიზატორები:

თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის  
ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი  
ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი  
საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი

**ORGANIZERS OF THE SYMPOSIUM:**

**INTERNATIONAL RESEARCH CENTER FOR TRADITIONAL POLYPHONY OF  
TBILISI STATE CONSERVATOIRE  
THE INTERNATIONAL CENTRE OF GEORGIAN FOLK SONG  
THE FOLKLORE STATE CENTRE OF GEORGIA**



სიმპოზიუმი ჩატარდა თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში  
**THE SYMPOSIUM WAS HELD AT THE TBILISI STATE CONSERVATOIRE**

თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის  
ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი  
**INTERNATIONAL RESEARCH CENTER FOR TRADITIONAL POLYPHONY OF  
TBILISI STATE CONSERVATOIRE**

**0108, თბილისი, გრიბოედოვის ქ. 8/10  
8/10, GRIBOEDOV STR., TBILISI, 0108, GEORGIA**

ტელ./PHONE: (+995 32) 2998953  
ფაქსი/FAX: (+995 32) 2987187  
ელ-ფოსტა/E-MAIL: [polyphony@conservatoire.edu.ge](mailto:polyphony@conservatoire.edu.ge)

[www.polyphony.ge](http://www.polyphony.ge)  
[www.polyphony.symposium.ge](http://www.polyphony.symposium.ge)